Die Gesellschaft

der

Renaissance in Italien

und die Kunst

Vier Vorträge

von

Hubert Janitschek

Stuttgart
Verlag von W. Spemann
1879

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Vorrede.

Die hier veröffentlichten Vorträge wurden dem Hauptinhalte nach im Winter-Semester 1877/78 im österreichischen Museum gehalten. — Zur Zeit ihrer Abfassung hatte ich die Drucklegung derselben keineswegs im Auge. Ich schrieb sie rasch nieder, schöpfend aus einem ziemlich reichen Material-Vorrath, den ich während mehrjähriger Studien in Italien im Dienste einer andern wissenschaftlichen Arbeit, deren Vollendung noch aussteht, gesammelt hatte. Als man dann von maßgebender Seite an mich mit dem Wunsche herantrat, die Vorträge zu publiziren, schwankte ich anfangs, ob ich nicht lieber die ursprüngliche Form in die einer geschlossenen Abhandlung umwandeln sollte. — Das Mißtrauen, welches die Kritik wissenschaftlichen Abhandlungen in Vortragsform entgegenbringt, war auf dies Schwanken nicht ohne Einfluß; bald aber erkannte ich, daß ich demselben trotzen müßte, da gerade diese Form die angemessenste schien bei Behandlung eines Stoffes, der in seiner Breite kaum zu erschöpfen und bei dem bald der Ueberfluß, bald der Mangel an Quellen dazu aufforderte, zum Mindesten vorläufig es an der Skizze, an der Andeutung genügen zu lassen. — So behielt ich die ursprüngliche Form bei, ersparte es mir aber nicht, die

Vorträge einer gründlichen Durchsicht zu unterziehen, sie stofflich zu bereichern und abzurunden und schließlich mit einer Reihe von Anmerkungen zu versehen, die keineswegs als „ersessene" Notizengelehrsamkeit eine Captatio benevolentiae des Lesers bezwecken, sondern denselben nur in Stand setzen sollen, meinen Wegen zu folgen, meine Aussagen zu controlliren.

Damit könnte ich den Geleitschein schließen, hielte ich es nicht für angezeigt, noch für Jene einige Worte hinzuzufügen, die von Büchern gewöhnlich nur — die Vorrede lesen. Für diese deute ich in Kürze die Stellung dieses Büchleins zu den Arbeiten von G. Voigt und J. Burckhardt an. Ich behandle im ersten Vortrage die geistigen Richtungen der Renaissance, habe also eine Entwicklungsgeschichte des Humanismus in nuce zu geben. Der Zweck aber, die treibenden Hauptgedanken in der literarischen Bewegung aufzuspüren, um sie in der künstlerischen Production wieder nachweisen zu können, schloß die locale Gruppirung, wie sie in Voigt's ausgezeichnetem Buche „Die Wiederbelebung des classischen Alterthums" festgehalten wird, aus, und drängte so von selbst zu selbstständiger Quellenforschung und Quellenverwerthung. Professor A. Wesselofsky hatte in seiner Einleitung zur Ausgabe von Giovanni's da Prato Il Paradiso degli Alberti — die eigentlich eine ausführliche Literaturgeschichte des Trecento bietet — das Vorhandensein zweier sich bekämpfender Richtungen innerhalb des Humanismus im 14. Jahrhundert nachgewiesen; ich folgte auf diesem Pfade weiter und so ordnete sich mir auch bald das chaotisch durcheinanderwogende literarische Leben des 15. Jahrhunderts unter ähnlichen Gesichtspunkten; ob ich ohne Systemzwang von der Versöhnung und Vereinigung der streitenden Parteien unter dem Banner Platon's sprechen durfte, mag der Kundige entscheiden. Das Vorhandensein einer dritten literarischen Richtung der christlich-asketischen ist nicht schwer zu konstatiren. So wünsche ich nichts sehnlicher, als

daß man den ersten Vortrag als eine pietätvolle Ergänzung des Voigt'schen Buches betrachten möge.

Im zweiten Vortrag versuchte ich es, das Verhalten der künstlerischen Phantasie jener Periode zu skizziren und die Prinzipien hervorzuheben, welche die künstlerische Erziehung im Allgemeinen und im Besonderen bestimmten. Hier besonders konnte die Darstellung über die Form der Skizze nicht hinausgehen; die Spezialforschung hat noch außerordentlich Viel zu thun, bevor wir mit den Manifestationen der künstlerischen Phantasie in der bildenden Kunst, der Musik und Dichtung, der Sitte und Mode so vertraut sein werden, um — man gestatte mir dies Wort — die Dynamik des künstlerischen Geistes jener Periode schreiben zu können. Vielleicht fallen einige Winke auf nicht ganz unfruchtbaren Boden.

Im dritten Vortrag behandle ich das Verhältniß der Frauen zur Kunst; ich fand hier die beste Gelegenheit zu zeigen, wo der Ursprung der ästhetischen Feinsinnigkeit der Genießenden zu suchen und worin die Delicatesse und der Adel der künstlerischen Formengebung der Gesellschaft zu Dank verpflichtet worden sei. Da die souveräne Stellung der Frau in der Gesellschaft der Renaissance auf ganz anderen Voraussetzungen beruht, als es die mittelalterlichen waren, schien es mir am Platze, die Etappen der Entwicklung dieser sozialen Emanzipation in Kürze aufzuzeigen; im zweiten Theile dieses Vortrags behandle ich die Geselligkeitsverhältnisse jener Zeit. Der vierte Vortrag beschäftigt sich mit dem Mäzenatenthum des Staates und der Privaten; hier schulde ich Viel Burckhardt's klassischen Werken über die Cultur der Renaissance (das eben in dritter, von L. Geiger pietätvoll besorgter Ausgabe erschien) und die Geschichte (der Architektur) der Renaissance in Italien. Wie sollte es anders sein; bekenne ich ja gerne, daß die „Cultur der Renaissance" es war, deren erste Lectüre meinen historischen Studien in mannigfacher Weise Richtung und Ziel gab; ist dies Buch doch aus

einer solchen Fülle von Kenntnissen, aus einem so tiefen und starken Geist herausgeschrieben, daß man desselben nicht Meister wird, auch wenn man Jahre lang daraus gelernt hat. Stets aber ging ich auf die Quellen zurück, und wenn man den noch kaum umgrenzten Reichthum derselben in Erwägung zieht, so wird man es begreiflich finden, daß eine Nachlese hier noch mühelos zu machen war und noch zu machen sein wird.

Nun hat die Vorrede eine für das kleine Büchlein pretenziös erscheinende Ausdehnung gewonnen; was schreibt man aber lieber als eine Vorrede, die ja doch stets das Schlußwort des Autors ist.

Wien, im August 1878.

Dr. Hubert Janitschek,
Custos am österr. Museum und Privatdozent an der k. k. Universität.

Inhalt.

I.

Geistige Richtungen.

Nach dem Niedergange des griechischen Volkes hat kein anderes sich so sehr als ein eminent künstlerisches erwiesen, wie das italienische. Zeugniß dafür ist nicht blos, daß es zur Zeit seiner Höhe die höchsten Offenbarungen der Kunst aufzuweisen hat, sondern auch, daß bei ihm wie bei dem griechischen Volke ein nach ästhetischen Gesetzen bildender und formender Zug die Gestaltung der Persönlichkeit und die Gestaltungen des öffentlichen Lebens bestimmt. —

Wo liegen die Bedingungen so reicher Kunstentfaltung, wie sie das 14., 15. und 16. Jahrhundert in Italien zeigt, wo die Erklärung so tiefer künstlerischer Einsicht, so reifen Kunstverstandes, so geläuterten Geschmacks auf Seite der Produzirenden und Genießenden? Wer mit den modernen Schlagworten von der Regeneration unseres Kunstlebens an das Studium der Geschichte jener schöpferischen Periode in Italien herangetreten ist, der findet Schritt um Schritt diese Schlagworte widerlegt und je tiefer er in den Zusammenhang zwischen der Kunst und dem Leben jener Zeit eingedrungen, um so einfacher und natürlicher erscheinen ihm die Voraussetzungen, aus welchen die Größe der Kunst jener Zeit hervorging.

Der vollgiltige Beweis könnte freilich nur mit der geschichtlichen Darlegung der gesammten Cultur jener Zeit geliefert werden; vielleicht aber ist es kein ganz müßiger Versuch, das Verständniß des Kunstwerkes, des Kunstlebens jener Periode zu vertiefen und zu vervollständigen, wenn ich es unternehme, die Gesellschaft der Renaissance nur in jenen Aeußerungen zu charakterisiren, durch welche sie in unmittelbaren Contact mit der Kunst trat, deren Gehalt und äußeres Gedeihen bestimmte. —

Jedes Kunstwerk enthält Intim-Persönliches; dahin dringt weder das Auge des Genießenden, noch das des Forschers. — Im Allgemeinen aber ist es doch bestimmt durch die Art und Weise, wie ein Volk in einer bestimmten Epoche die Welt zu verstehen sucht und wie die Phantasie auf die Erscheinungen der Welt und des Lebens reagirt; dazu gesellt sich dann der Grad der Kenntniß der Mittel, die Herrschaft über dieselben, durch welche die künstlerische Conzeption in die Sinnlichkeit des Kunstwerks umgesetzt wird. —

So soll im ersten Vortrag eine Charakteristik der geistigen Strömungen versucht werden, innerhalb welcher sowohl der schaffende Künstler als auch der Genießende jener Zeit stand; im zweiten Vortrag werde ich dann auf die künstlerische Phantasie und die künstlerische Erziehung jener Zeit zu sprechen kommen. —

Der Künstler schafft, von innerer Nothwendigkeit gezwungen; die künstlerische That ist ein Akt der Selbstbefriedigung, des Selbstgenusses; doch dies nicht allein — der Drang nach Erwerb, nach Anerkennung und Ruhm findet sich auch im lautersten Künstlernaturell, ja dies in um so höherem Grade, je naiver der Künstler der eigenen Gewalt gegenübersteht. Dies setzt den schaffenden Künstler als solchen in unmittelbaren Contact mit der Gesellschaft. — Der dritte und vierte Vortrag wird deßhalb sowohl die theoretischen Forderungen behandeln, welche die Gesellschaft an das Kunstwerk stellte, als auch die Förderung, welche Kunst und Künstlern von Seite der Privaten und des Staates zu Theil ward.

— — — — — — — — — — — — —

Das Christenthum hatte mit seiner Neigung zur Aszese auf die Entwicklung der Kunst keinen günstigen Einfluß geübt. Wohl

hatte es die Subjectivität vertieft, hatte der Phantasie eine große Reihe neuer bildnerischer Vorstellungen zugeführt; aber es hatte die Hauptader künstlerischen Schaffens unterbunden, indem es die andächtige und freudige Hingabe an die Erscheinungsformen der Natur, den Genuß des Diesseits ächtete. Damit stand es in directem Gegensatz zur Antike; in der Wiedergeburt antiker Lebensstimmung lag also das Heil der Kunst. Mit andern Worten: Die einseitige Herrschaft des Mönchschristenthum auf Geist und Gemüth mußte gebrochen werden und der Geist alter Dichter, Philosophen, Künstler und Historiker in den Dienst neu aufgetretener Ideale, Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften gerufen werden. — Es vollzog sich eine Wiedergeburt, doch nicht die einer untergegangenen Cultur, sondern nach einseitiger Herrschaft des Geistes erfolgte eine Wiedergeburt der ganzen Menschennatur in der Harmonie aller ihrer Kräfte, die dann eine in allen ihren Offenbarungen ganz originale Cultur hervorbrachte. — Diese Wiedergeburt vollzog sich unter dem Beistande der griechisch-römischen Kunst und Literatur — das ist die Bedeutung von Renaissance, Risorgimento.

Die Flucht zur Antike ist nicht das Resultat plötzlichen Besinnens. — Antike Denkweise, antik heidnischer Sinn war dem Mittelalter nie völlig abhanden gekommen [1]).

Die latinisirenden Bestrebungen am Hofe Karl's des Großen, die verhängnißvoll für die Fortbildung der italienischen Volkssprache wurden, lasse ich außer Acht [2]); ihr Mittelpunkt, Alcuin, war ein englischer Mönch von starr theologischen Anschauungen. Aber genannt darf werden Johannes Scotus Erigena, der schon im 9. Jahrhundert zwischen neuplatonischem Pantheismus und dem Christenthum zu vermitteln suchte; Gerbert (er starb als Papst Sylvester II. 1103), welcher an der Schule von Reims über antike Dichter las und den platonisirenden Dialog De rationiali et ratione uti schrieb; Gautier de Chatillon, der Dichter einer Alexandreide, der in seinem Liber qui dicitur moralium dogma (zuletzt edirt von Sundby, 1869) ein Moralsystem entwickelte, das völlig unabhängig von der christlichen Ethik, blos auf der Autorität der Alten aufgebaut ist; endlich den Encyclopädiker Vincentius von Beauvais, der in seinem Kolossalwerke Speculum Majus die

intimste Kenntniß der antiken Literatur zeigt und mit Freiheit des Geistes die antiken Schriftsteller neben den Kirchenvätern als Autoritäten zitirt.

Wichtiger noch sind die Zeugnisse antiker Lebensstimmung und Lebensauffassung, welchen wir im frühen Mittelalter in den Goliarden- oder Vagantenliedern begegnen [3]). — Der fahrende Schüler badet sich im Morgenthau von allem Staube der Scholastik rein und nun zieht die Schönheit der Welt durch alle Sinne in seine Seele. Seine Lieder gelten dem Preise der Schönheit der Natur, heiterem Liebesgenuß, fröhlichem Zechen. Religiöse Befangenheit kennt der Goliarde auch nicht. Den Gottesdienst feiert er lieber in der Taverne als in der Kirche. So beginnt seine Messe: Introibo ad Altare Bacchi — Ad eum, qui laetificat cor hominis [4]). Selbst die Evangelientexte müssen sich die Travestie gefallen lassen [5]). Doch auch des Ernstes entschlägt sich der Goliarde nicht; besonders gerne schlägt er den satyrischen Ton an, der sich dann meist gegen die Habsucht der Prälaten und die Verweltlichung der Curie richtet. So z. B. in der Praedicatio Goliae, in den Versus Goliae de Praelatis, Golias in Romanam Curiam u. s. w. [6]).

Es entspricht dem Tone der Poesie, daß der Goliarde seine Bilder und Vergleiche mit Vorliebe der antiken Mythologie entlehnte. So kann man wohl einige Strophen einer langen Sittenpredigt eines zeitgenössischen Poeten auf sie ganz besonders anwenden:

„Magis credunt Juvenali
Quam Doctrinae prophetali
Vel Christi scientiae.
Deum dicunt esse Bacchum,
Et pro Marco legunt Flaccum
Pro Paulo Virgilium,
Et Lucanum pro Matheo,
Et pro Juda Machabaeo
Commendant Ascanium“ [7]).

Es ist darauf hingewiesen worden, daß die größere Anzahl dieser Vaganten-Lieder auf italienischem, oder genauer lombardischem Boden ihren Ursprung genommen haben [8]); von da aus fanden sie dann ihren Weg nach Deutschland, England, Frankreich. Wo aber sollten sich auch mehr Voraussetzungen erhalten haben, mit der

Antike wieder in lebendigen Zusammenhang zu treten als in Italien? Mochte die Mehrzahl der politischen und Kultur-Erinnerungen in dem Auf- und Niederwogen fremder Völker, in den wilden innern Kämpfen von Parteien und Factionen verloren gegangen sein, die Sprache des römischen Volkes nahm hier eine noch ganz andere Stellung ein, als in irgend einem Lande Europa's. — Freilich, das ursprüngliche Verhältniß zwischen Lingua grammatica und Lingua volgaris zwischen Volks- und Schriftsprache war längst nicht mehr vorhanden. — Seit Ende des 5. Jahrhunderts war die Lingua grammatica ein völlig todter Körper, dem jede Fähigkeit fernerer Entwicklung gänzlich mangelte. Dagegen hatte das Volgare, die Volkssprache, inneren Lebens voll und gefördert durch die äußeren Ereignisse eine Entwickelung genommen, die es bald von der Lingua grammatica so weit entfernte, daß es nicht mehr als eine corrumpirte Form derselben, sondern als deren Tochtersprache erscheint. — Und doch wirkte die Autorität des Lateinischen fort. Sein Verständniß war abhanden gekommen, aber es blieb nicht blos die Sprache der Kirche, sondern auch die des Tribunals und selbst der Dichter bediente sich nicht des Idioms des Volkes, sondern er mißhandelte das Latein, wie das Klagelied über die Gefangennahme Ludwigs II. und das Wachtlied der modenesischen Soldaten bezeugen. Als dann gegen Ende des 11. Jahrhunderts ein so bedeutender Aufschwung wissenschaftlichen Lebens eintrat, erwuchs auch dem Verständniß des Lateinischen bedeutende Förderung, wenngleich Grammatik und Poetik selbst während der dunkelsten Jahrhunderte in Italien eine Pflegestätte besessen hatten [9]). Wie immer aber es sei, die Kluft zwischen dem Lateinischen und dem Volgare war unüberbrückbar, und die Anstrengungen, dem Lateinischen ein Scheinleben einzuhauchen, verzögerten nur den Sieg des Volgare, verzögerten es also auch, daß die italienische Nation aus der äußeren Form blos territorialer Einheit zum Bewußtsein seiner geistigen Einheit vordringe. — Dies aber mußte geschehen sein, Italien mußte sich als moderne Nation constituirt haben, sollte sich die nie ganz abgebrochene Verbindung mit der antiken Cultur als wirklich fruchtbar erweisen; denn nur dann konnte es die großen Erinnerungen der Vergangenheit anrufen, unter deren Licht und Wärme

die eigene Entwicklung beschleunigen, ohne durch deren Selbstständigkeit zu gefährden.

Der Genius, welcher den Sieg des Volgare herbeiführte, Italien also die geistige Einheit gab, erschien endlich: es war Dante.

Dante hatte seine Vorgänger und Mitstrebenden gehabt; ein Guido Orlandi, Guido Giunicelli, Dino da Frescobaldi, Guido Cavalcanti sind nie verbleichende Sterne des ersten Jahrhunderts der italienischen Sprache [10]); Dante aber hat zu seiner Begabung, die Alles überragt, was das Mittelalter an geistiger Kraft hervorbrachte, das volle Bewußtsein seiner Mission gebracht. Daher auch seine doppelte Bedeutung: er ist die höchste Autorität für alle geistigen Fragen des Mittelalters und er ist der Prophet, der weit hinein in die moderne Zeit weist. — Wie Platon's zehn Bücher vom Staate das ideale Abbild, die letzte Wahrheit des griechischen Staates geben, so hat Dante in seinen drei Büchern von der Monarchie den idealen ethischen Inhalt des mittelalterlichen Kaiserthums zu systematisiren und die Lehre vom Reiche Gottes auf Erden wissenschaftlich zu begründen gesucht. — Schaut in diesem Werke Dante nach der Vergangenheit zurück, so ist das Büchlein „La Vita Nuova", in welchem er die Geschichte seiner Liebe zu Beatrice Portinari erzählt, die Morgenröthe der Zukunft. Welches Selbstbelauschen, welche Analyse des innern Menschen! Die Erregung eines heftig vibrirenden Jünglingsherzens, von der festen Hand eines Mannes niedergeschrieben. Der Individualismus, der Ausgangspunkt moderner Bildung, ist mit diesem Buche geboren.

In Dante's Comödia, welche die Nachkommen mit Recht die göttliche nannten, zeigt sich dann die innigste Verbindung mittelalterlichen und modernen Geistes. Der gesammte Umfang heiliger und profaner Wissenschaft und das ganze lebendige Leben seiner Gegenwart wird in den Bereich künstlerischer Darstellung gezogen; doch der Dichter geht nicht im Stoffe auf. Seine Individualität mit dem mächtigen Willen richtet und rechtet Mitwelt und Vorwelt, hofft und verzweifelt, liebt und haßt, segnet und verwünscht. Die italienische Nation aber durfte ein glückverheißendes Omen darin sehen, daß jenes Werk, wodurch sie als Nation legitimirt wurde, als Ganzes ein eben so vollendetes Kunstwerk war, wie es in seinen

Einzelheiten eine kaum erschöpfbare Fülle künstlerischer Motive bot, die der Phantasie des bildenden Künstlers namentlich die reichste Anregung gewähren mußten.

Wenn Dante die Scheidung zweier Weltalter in sich darstellt, so ist Petrarca schon ganz der Repräsentant der neuen Zeit; er ist der erste Humanist und zugleich der größte, wenn wir als den Grundartikel der Humanisten das Wort des römischen Dichters gelten lassen:

Homo sum, humani nil mihi alienum puto.

Darstellung des Reinmenschlichen, Ausleben des Menschen nach allen seinen Fähigkeiten und Kräften hin, das hat Petrarca sich als hohes Lebensziel gesetzt, und es zu verwirklichen hat er keinen Kampf — nicht mit den äußeren, nicht mit den inneren Gewalten — gescheut. Er hat die Fehde mit seiner Zeit aufgenommen, vorsichtig und kühn, je nachdem die Lage es gefordert. Er hat die Scholastik unermüdlich bekämpft; er ist dem ganzen gelehrten Formenkram, dem Trivium und Quadrivium, dem Magisterstolz und der Notizengelehrsamkeit, der gelehrten Rabulistik und dem in wissenschaftlicher Toga einhergehenden Aberglauben ein unversöhnlicher Gegner gewesen. Und ebenso ist in ihm ein unablässiges Ringen, die widerstrebenden Bildungselemente, die Ideale des Kopfes, und die Leidenschaften des Herzens zur Versöhnung, zur Einheit zu führen. Wenn dies aber ihm nicht gelingt, wenn er seufzen muß:

Pace non trovo, e non ho da far guerra
E temo e spero ed ardo e sono un ghiaccio,
E volo sopra 'l cielo e giaccio in terra,
E nulla stringo e tutto 'l mondo abbraccio [11]) —

so mögen wir nur bedenken, daß dichteres Dunkel damals noch über der Erde lag als heute, daß Herz und Kopf zum ersten Male dem Mystizismus und der Aszese gegenüber ihre Rechte geltend zu machen suchten. — Und schließlich, welche Wegeslänge liegt denn zwischen den Dialogen De Remediis utriusque fortunae, De contemptu mundi und unseren Faust-, René- und Haralddichtungen? Wahrlich in diesen beiden Dialogen sehen wir schon in alle geheimnißvollen Untiefen des Gemüths und des Geistes des modernen Menschen.

Nach den Werken der Alten hat Petrarca mit unermüdlichem Eifer geforscht und keine Opfer gescheut, verloren gegangene wieder zu finden: wußte er ja doch, daß dort der Ausgangspunkt seiner Strebungen und Bildungsziele liege.

Boccaccio, der innige Verehrer Petrarca's, folgte seinem Lehrer und Freund im Missionseifer für Verbreitung der Werke der Alten. Sein Decameron hatte ihn als Kind der neuen Zeit legitimirt; ein ganz heidnischer Sinn scherzt und schäkert in den anmuthigen leichtgeschürzten Novellen.

Petrarca starb 1374; ein Jahr nach ihm Boccaccio. Im Jahre 1378 kehrte der Papst aus Avignon nach Rom zurück und in eben demselben Jahre fand in Florenz der Tumult der Ciompi statt, der von so schwerwiegenden Folgen für das florentinische Staatsleben begleitet war.

1530 hörte Florenz auf, eine Republik zu sein; drei Jahre vorher fand die berüchtigte furchtbare Plünderung Rom's — der Sacco di Roma — von Seite spanischer und deutscher Landsknechte statt.

Die anderthalb Jahrhunderte, welche zwischen diesen Ereignissen liegen, möchte ich als die eigentliche Renaissance-Periode bezeichnen; — so wird auch meine Charakteristik vornehmlich diesem Zeitraum gelten. — Die auf Petrarca und Boccaccio folgende junge Generation drängte stürmisch den Bannerträgern der neuen Zeit nach; sie unterscheiden sich aber von Ersteren und namentlich von Petrarca dadurch, daß man mit dem Studium der Alten nicht blos mehr der Neigung einer fertigen Individualität entgegenkommt, sondern daß man fordert, die Individualität habe sich nach den Gedanken und Ideen, welche man aus den Werken der Alten herausliest, zu bilden — und nicht blos die Individualität, auch der Staat, die Gesellschaft.

Der Grad der Schärfe, mit der diese Forderung gestellt ward, brachte bald eine Parteienbildung in dem jungen humanistischen Lager hervor. Im Allgemeinen lassen sich darin zwei Hauptrichtungen unterscheiden. Die Eine erhob das Banner des exclusiven Paganismus, sie will radical antikisiren; dabei vergaß sie allerdings ihren geistigen Ausgangspunkt, Dante, Petrarca, Boccaccio, welche die nationalen Traditionen in Sprache, Sitte und Glauben gewahrt wissen wollten.

Die andre Richtung knüpfte an eben jene große Trias an und rang darnach, die neu zuströmenden Bildungselemente mit dem Ideengehalt des Christenthums und mit den vorhandenen politischen und sozialen Bildungen in Uebereinstimmung zu bringen; sie bekundete dies auch dadurch, daß sie dem Volgare, welches von der ersteren Richtung geächtet wird, neben dem lateinischen Idiom liebevolle Pflege zu Theil werden ließ.

Florenz war der Ausgangspunkt und Herd sowohl der einen als der anderen Partei.

Ich charakterisire zuerst jene, welche die schärfste Antithese zur Vergangenheit darstellt — also die radical antikisirende. Ein Streitlibell, welches von der andern Seite kommt — und zu Anfang des 15. Jahrhunderts von Cino da Rinuccini geschrieben ward, orientirt uns am schnellsten [12]). — Cino da Rinuccini richtet es gegen gewisse Verleumder Dante's, Petrarca's und Boccaccio's, deren Namen er, um ihres guten Rufes willen (per onestà), nicht nennen mag.

Er schildert sich auf der Flucht vor den sophistischen Schwätzern, welche dem Plebs mit vollem Munde ihre Weisheit preisgeben und über Sprachsubtilitäten disputiren, wobei sie die Vorzüglichkeit des Lateinischen dem Italienischen gegenüber darzulegen suchen. — Sie sind Verächter der ganzen gelehrten Bildung — fährt er fort — also des Triviums und Quadriviums. Sie studieren nicht Grammatik, sie verlachen die Logik als Sophistik, sie halten nichts auf die Rhetorik. Die Arithmetik nennen sie die Wissenschaft der Habsüchtigen; über die Geometrie belustigen sie sich und fragen, was es denn auf sich habe mit einem imaginären Punkt, einer Linie, Fläche. Die Musik nennen sie die Kunst der Possenreißer, und die Astrologie die Wissenschaft in Prophezie-machender Lügner und Betrüger. — Und während sie über Geschichte lang und breit disputiren, z. B. ob historische Nachrichten existirten, die auf die Zeit vor Ninus zurückgehen und ob dieser oder jener Historiker mehr oder minder glaubwürdig sei u. s. w., sind ihnen die Erzählungen der Dichter — Cino versteht darunter die, welche im Volgare schrieben — Weiber- und Ammenmärchen. — Doch mit diesem Kampfe gegen das ganze gelehrte System der Vergangenheit, mit der Verachtung der heimischen Autoritäten, verbindet sich ein noch

Gefährlicheres — die Rebellion gegen die traditionelle Sittlichkeit, also gegen Staat, Gesellschaft, Familie.

Sie preisen Cicero's Schrift — führt Cino weiter aus — De officiis — aber sie wissen nichts von der Dämpfung der Leidenschaften und Begierden, von dem Leben in wahrer christlicher Zucht. Sie entbehren jedes Familiensinns; das heilige Institut der Ehe verachten sie und leben ohne jegliche Ordnung. Was Politik betrifft, so disputiren sie, ob die Monarchie oder die Republik vorzuziehen sei — und in Bezug auf letztere wieder, ob Oligarchie oder Ochlokratie größeren Werth habe. Dabei fliehen sie jegliche Arbeit für den Staat — bestehe diese in Rathen oder Handeln, indem sie sagen, daß wer dem Allgemeinen diene, Niemandem diene. — In Bezug auf Theologie aber preisen sie über die Maßen Varro's Schriften über die Verehrung der heidnischen Götter und ziehen sie heimlich den heiligen katholischen Kirchenvätern vor — ja sie wagen zu behaupten, daß jene heidnischen Götter mehr Wahrheit der Existenz besäßen, als der Gott des christlichen Glaubens, und wollen dabei durchaus nicht der Wunderthaten der Heiligen sich erinnern. Diese Sätze bedürfen keiner Erläuterung; sie zeigen, wie radical man auf dieser Seite über Theologie und Wissenschaft, Gesellschaft und Staat des Mittelalters dachte. Aber diese Anklagen des Cino da Rinuccini heben doch nur die negativen Seiten der Vertreter dieser radicalen Richtung hervor. Sie verneinen völlig die alte Weltanschauung; was verkünden sie als neue Botschaft?

Die Befreiung der Sinnlichkeit von der Herrschaft des christlichen Spiritualismus, die Rehabilitation der Natur, die von scholastischem Zwang befreite Forschung, die ausschließliche Herrschaft der Schönheit. Dies Programm findet sich am ausführlichsten dargelegt in den Dialogen des Lorenzo Valla über die Lust und das wahre Gut, welche zwischen 1430 und 1435 geschrieben wurden [13]).

Gabriel Condulmer aus Venedig saß damals als Eugen IV. auf dem päpstlichen Thron; er besaß nichts von der feinen Bildung seines Nachfolgers; manche Lobrede der Humanisten ließ er sich gefallen, ohne aber im Geringsten sein aszetisches, unduldsames Mönchsthum zu verleugnen: so bildeten unter ihm die Franziskaner und Dominikaner eine Macht, welche respectirt werden mußte.

Dies muß im Auge gehalten werden, will man Valla's Dialoge richtig lesen und sich weder durch die Einleitung — wo überdies die Ironie aus jedem Satze hervorkichert — noch durch den Schluß, der in apokalyptische Mystik ausläuft, täuschen lassen.

Die Absicht der Dialoge ist, die Moral der Stoa, welche von den „Vermittelnden" mit Vorliebe als Verbindungsglied zwischen heidnischer und christlicher Anschauung gebraucht wurde, noch mehr aber die mönchstheologische Moral der Verachtung und dem Gelächter preiszugeben und zwar letztere nur so, daß man ihre Züge der Moral der Stoa lieh.

Als sieghafte Gegnerin derselben tritt die Doctrin der „Epicuräer" auf, in welcher wir die intimsten Bekenntnisse der von Cino da Rinuccini bekämpften humanistischen Richtung zu sehen haben.

Der Vertreter der „Epicuräer" ist Antonio Beccadelli, von seiner Heimatstadt Palermo Panormita genannt.

Die Wahl konnte keine passendere sein; die Verse, welche Beccadelli später unter dem Titel „Hermaphroditus" sammelte, zirkulirten wohl schon damals: es sind die elegantesten, welche die lateinische Dichtung der Renaissance neben jenen von Pontan, Campanus, Polizian und Sannazaro aufzuweisen hat; aber ihr Inhalt läßt die Contes von Grecourt und Lafontaine in Schatten treten [14]).

Die Stoiker repräsentirt Leonardo Bruni von Arezzo, der Schüler und Freund des florentinischen Staatskanzlers Coluccio Salutati und dessen Nachfolger im Amte. Wundern mag man sich, den trefflichen Uebersetzer des Aristoteles und Plutarch, den Eiferer für das Studium antiker Literatur, als Verfechter von Lehrmeinungen zu finden, welche den Haß der Welt, des Genusses und der Schönheit in wahrhaft mönchsaszetischer Weise verkünden. — Da mag man einerseits im Auge halten, daß Lionardo Aretino in seinem »Isagogicon Morale« eben jene Verbindung der christlichen Sittenlehre und der Lehre der Stoa anstrebt [15]), und es deßhalb nahe lag, ihn als Vertreter der ganzen Richtung hinzustellen, daß aber andererseits Beccadelli, d. h. Valla wiederholt darauf aufmerksam macht, daß seine Angriffe durchaus nicht der Person Lionardo's, sondern nur der von ihm vertretenen Doctrin

gelten — ein Wink, daß man die Mönchsmoral, als den eigentlichen Gegenstand der Angriffe nicht außer Acht lassen möchte. Derjenige endlich, welcher als Repräsentant der Lehre vom „wahren Gute" auftritt, ist Niccolo Niccoli, ein Mann, der allerdings trotz lauterer Begeisterung für antike Kunst und Literatur, ein Leben führte, das durchaus in streng-christlichen Grundsätzen wurzelte.

Die Summe „stoischer" Lehre lautet: Die Natur ist grausam und vom Bösen; die Anzahl der Uebel in der Welt überwiegt weit die der Güter; der Mensch ist viel mehr zum Bösen als zum Guten geneigt; Anfang und Ende aller Weisheit ist deßhalb: Resignation und Aszese.

Darauf verkündet nun Beccadelli die neue Lehre:

Was die Natur gebildet und geschaffen, das kann nur ehrwürdig und preisenswerth sein. Schaue empor zum Himmel, der sich über uns wölbt und siehe, wie dort Tages- und Nachtgestirne wechseln, wohlgeordnet nach den Gesetzen der Vernunft und der Schönheit und des Nutzens. — Und schaue hin auf den Lebensüberfluß im Meer, auf der Erde und in der Luft, auf den Bergen und in der Ebene . . . . .

Wahrlich die Natur ist nicht scheel und grausam; selbst scheinbare Uebel kann weise Entgegennahme in Güter verwandeln. Und auch der Mensch ist von Natur aus nicht schlecht und übelwollend; nur die „Stoiker" sind es, welche mit Lust im Schmutze wühlen, und sich dann freuen über das Tadelswerthe, was sie an sich und Anderen gefunden haben . . . .

Wir begegnen der Güte der Natur, wenn wir sie nützen: das Evangelium des Genusses ist also die Lehre der Natur. — Kein Sinn soll davon ausgeschlossen sein. Beccadelli beginnt mit dem Auge. Es ist ganz antik empfunden, daß er die Schönheit der Menschengestalt als höchste Schönheit preist. Der Frau gegenüber ruft er aus: Was ist anziehender, bestrickender, liebenswerther als eine schöne Gestalt? — Wahrlich, ein Blick in die Herrlichkeit des Himmels könnte nicht erfreulicher sein! Beredt preist er dann die einzelnen Reize des Frauenleibes, und bei dieser Gelegenheit bricht die ganze gesunde Freude am Nackten durch, welche jene Periode auch wie ein Erbe von der Antike übernommen hatte [16].

Beccadelli schließt den Excurs über die Schönheit: Wer die Schönheit nicht preist, ist entweder geistig oder körperlich blind; und hat er Augen, so mag er derselben beraubt werden, da er es nicht empfindet, im Besitze derselben zu sein. Bei Aufzählung der Genüsse, welche dem Menschen das Gehör zumittelt, findet Beccadelli Gelegenheit, die Musik zu preisen. Der Geschmack läßt ihn zu jenen sich bekennen, die den langen Hals des Kranichs wünschen, um länger der Würze der Speise und des Trankes sich erfreuen zu können; daß der Wein dabei als „Lehrer und Vater aller Freuden“ seinen besonderen Hymnus erhält, ist selbstverständlich. Auch Pflege des Geruchssinnes fordert er; hier macht er einen heftigen Ausfall gegen die Stoiker (die man sich hier freilich in der Mönchskutte denken muß) als jene, welche ohne Scham und Scheu ihren obszönen Reden und »malis odoribus« freien Lauf lassen.

Nachdem er so den Cult jedes einzelnen Sinnes gefordert, kommt er auf die epikuräische Sittenlehre zu sprechen.

Der Grundgedanke, auf welchem sie aufgebaut wird, ist eigentlich die soziale Convention, das Utilitätsprinzip.

Hier nun finden sich jene verfänglichen Sätze, welche allen Gegnern dieser humanistischen Richtung willkommenen Anlaß zu wüthendem Sturmlauf gegen dieselbe darboten. — Die Rechtfertigung des Ehebruchs mochte immerhin in das Bereich rhetorischer Schaustücke gehören; die einschmeichelnde Sophistik der Beweisführung konnte einfachen Geistern nur wie ein begründender Anhang zu der zumeist auf der alltäglichen Chronique scandaleuse beruhenden Novellen-Literatur jener Zeit dienen.

Beccadelli fordert auch Frauengemeinschaft; eine Forderung, welche er aber unter den Schutz der Autorität Platon's stellt.

Die größte Berühmtheit jedoch erlangten die Stellen gegen den Cölibat. Der Cölibat wird hingestellt als ein Verbrechen wider die Natur.

„Wer das Nonnenthum aufgebracht, der hätte wegen so ungeheuerlicher Vorschrift bis an die Grenzen der Erde verbannt werden müssen.“ Nicht eine Sache der Religion, eine Sache des Aberglaubens ist diese Einrichtung.

Und weiter:

»Melius merentes scorta et prostituta de genere humano, quam sanctimoniales virgines ac continentes.«

Endlich sagt er:

„Wollt ihr Frauen, welche ihr ganzes Leben dem Dienste der Religion widmen? so wählt verheiratete und zwar solche, deren Männer Priester sind.“

Poggio Bracciolini hatte schon einige Jahre früher (1429) in seinem Dialog De avaritia einige heftige Angriffe gegen das Mönchthum — namentlich den Osservanten-Orden — gerichtet, dessen Habsucht und Schwelgerei gegeiselt [17]); und in dem 1447 geschriebenen Dialog contra hypocrisim, einer so heftigen Invective gegen das Mönchsthum, wie sie nur unter Nicolaus V. an das Licht zu treten wagen konnte, stellt dann Poggio die Frage: „von welchem Nutzen die Mönche für den Glauben und von welchem Vortheil sie für den Staat seien.“ „Ich wüßte nicht, daß sie etwas Anderes thun, als daß sie wie die Heuschrecken singen; für solche Lungenanstrengung aber scheinen sie denn doch zu gut bezahlt zu werden [18]).“

Valla fand also Genossen in seinem Kampfe wider das Mönchsthum; er war aber ganz original darin, von wo aus er die Angriffe dagegen richtete.

Schließlich beschwört Valla-Beccadelli die Zuhörer, sie mögen sich durch die große Schaar derer, welche Gegner seiner Lehre sind, nicht irre machen lassen; sie mögen nicht die Natur verleugnen, um dem Phantom abstracter Tugend nachzulaufen.

Das ist der positive Theil des Evangeliums der radical antikisirenden Richtung: die rückhaltlose Auflehnung gegen den Spiritualismus des Mittelalters, zu vergleichen jener, mit welcher die „jungdeutschen“ Stürmer und Dränger unseres Jahrhunderts die Gesellschaft erschreckten.

Wie stand es nun mit dem rechten Flügel der Humanisten-Schaar? — Die Vertreter auch dieser Richtung riefen die antiken Dichter, Philosophen, Historiker in den Dienst moderner Ideale; auch sie wollten das Leben umformen mit Hilfe der Alten, auch sie waren getragen von dem starken Zuge frischer Begeisterung für die neu eroberte Schönheitswelt der Antike. — Aber sie erschraken vor

der absoluten Negation aller vorhandenen Mächte und Verhältnisse, sie sahen alle nationalen und politischen Traditionen bedroht und damit einen günstigen Ausgang der Bewegung überhaupt in Frage gestellt. — Auch Mancher von ihnen mochte sich noch manchmal dem Traume hingeben, die Altäre untergegangener Götter könnten wieder aufgerichtet werden, wie dies noch später dem Marsilio Ficino widerfuhr [19]). Aber diese Träume zerstoben schnell vor den Anforderungen der Wirklichkeit, an deren Gestaltung wir gerade Angehörige dieser Richtung werkthätigsten Antheil nehmen sahen. — Es ist nicht Zufall, daß ihr die größere Zahl der florentinischen Staatskanzler von Coluccio Salutati bis Macchiavelli und ebenso die bedeutendsten Vertreter, welche der Humanismus im florentinischen und venezianischen Patriziat zählt, angehören.

Diese Richtung also nimmt Dante, Petrarca, Boccaccio als ihren Ausgangspunkt an. Das hieß das Idiom des Volkes bewahren und pflegen, die politische Freiheit und Selbstständigkeit aufrecht erhalten und das Christenthum, welches bereits in Fleisch und Blut des Volkes übergegangen war, nicht rückhaltlos dem Paganismus opfern.

Zu Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts war der florentinische Staatskanzler Coluccio Salutati der Mittelpunkt dieser Richtung; nach ihm kann man Lionardo Aretino und Leone Battista Alberti als Hauptvertreter derselben betrachten. Und wahrlich, man darf auch dieser Richtung weder Furcht noch Engherzigkeit vorwerfen. — Lionardo Aretino begleitete die Uebersetzung der Homilie des Basilius Magnus: „Ueber die Lectüre heidnischer Bücher" mit einer Widmungs-Epistel an Coluccio Salutati, in welcher er nicht minder verächtlich über die Feinde der paganen Literatur sich aussprach, als dies die Wortführer der radicalen Strömung gethan [20]).

Niccolo Niccoli, der z. B. Poggio gegenüber für die Offervanten Partei nahm, hat sein ganzes Leben dem Cult der Antike gewidmet. Und L. B. Alberti, der stets darnach strebte, das Christenthum mit der Philosophie der Alten in Uebereinstimmung zu bringen — so zuerst mit der Lehre der Stoa und dann, als er in hohem Alter durch Ficinus in Platon eingeführt wurde, mit

dem Platonismus — hat sich doch im Uebrigen, wie kaum ein Anderer der Zeitgenossen, als Zögling und Abkömmling antiker Bildung erwiesen.

Damit ist auch bedingt die Pflege, welche dem Lateinischen zugewendet ward; freilich forderte man, daß das Volgare daneben nicht vernachlässigt werde, als das Mittel, daß die neuern geistigen Strebungen der Zeit im Volke selbst Wurzeln schlagen könnten [21]), dessen man um so mehr bedurfte, je mehr Neigung vorhanden war, an der politischen Arbeit der Zeit praktischen Antheil zu nehmen. Diese selbst zeigte dann wieder, wie sehr man es verstand, das oratorische Pathos des alten Roms den modernen volksthümlichen politischen Ideen dienstbar zu machen. Das Christenthum endlich war kein Papalismus; Coluccio schrieb an den Papst: Die Freiheit der Kirche muß in der Weise gewahrt werden, daß die natürliche Freiheit des Volkes darunter nicht leidet [22]).

Vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts gingen diese beiden Richtungen in schroffer Scheidung neben einander her; dann aber trat eine Aenderung ein, die ihren nächsten Ursprung in der Bewegung hatte, welche Platon in die Geister jener Zeit brachte.

Platon wird immer der Prophet eines künstlerisch veranlagten Volkes und eines kunstbegeisterten Zeitalters sein; setzt sich doch bei ihm jeder Begriff in ein Bild, das abstracte Raisonnement in poetisches Schauen um. So mußte der künstlerische Zug, der alle Manifestationen des italischen Volksgeistes jener Zeit auszeichnet, eine Philosophie mit Jubel begrüßen, die anstatt des Vexirspiels mit todten Begriffen, eine enthusiastische, oft in Visionen schwelgende Offenbarung des Weltlebens gab. — Die von starker Libertinage nicht freien ethischen Phantasien eines Valla und Genossen, was waren sie anders, als der Drang, sich aus der poesiearmen römischen Cultur in eine fröhlichere, freiere Schönheitswelt zu retten; die Kenntniß Platon's giebt nun Weihe und Inhalt diesem Drang, sie erscheint gleichsam als die Erfüllung alles Geahnten, Gesuchten, vom Denker und Künstler in auseinanderfließenden, verschwindenden Umrissen Geschauten.

Platon's Einfluß hatte bis in das 9. Jahrhundert hinein

geherrscht; hatte doch in diesem Jahrhundert Johannes Scotus Erigena den Neuplatonismus wieder in lebendigeren Contact mit dem Christenthum zu setzen versucht. Im 12. Jahrhundert, dem ersten der Scholastik, kämpfte eine logisch-metaphysische Voraussetzung des Platonismus: daß das Allgemeine das wahrhaft Wirkliche sei und vor den Einzeldingen existire, zuerst glücklich gegen die aristotelische Auffassung dieser Frage, daß das Allgemeine nur die dem Einzelnen immanente Kraft sei; das änderte sich; Abälard entschied den Sieg für den Aristotelismus und nun wuchs das Ansehen des Stageriten in einer Weise, daß die Verehrung, die Platon noch weiter bei einzelnen hohen Geistern, z. B. Johannes Fidanza, genannt Bonaventura, fand, dahinter ganz in den Schatten trat. Nicht daß man eine umfassende oder aus den Quellen selbst geschöpfte Kenntniß des Aristoteles besessen hätte; man behalf sich mit lateinischen Uebersetzungen der arabischen Uebersetzungen; was da noch vom Aristoteles übrig blieb, war mit üppigem scholastischen Geniste der arabischen, jüdischen, englischen Commentatoren überwuchert. So konnte noch zu Anfang des 15. Jahrhunderts Lionardo Aretino den Niccolo Niccoli sagen lassen: daß Aristoteles sich in seiner jetzigen Gestalt eben so wenig wieder erkennen würde, wie der in einen Hirsch verwandelte Actäon von seinen Hunden wieder erkannt wurde. Britannische Sophismen, ein barbarisches Kauderwelsch der Terminologie, kennzeichneten diese Philosophie [23]).

Jetzt aber trat freilich ein Umschwung ein; Manuel Chrysoloras, der ca. 1400 nach Florenz kam, war der erste auf der Höhe der Aufgabe stehende Lehrer des Griechischen in Italien [24]). — Und mit allem Feuer und Ungestüm der Jugend warf sich nun Italien auf das Studium der griechischen Dichter, Historiker, Rhetoren und Philosophen. — Aus der Kenntniß dürftiger Fragmente, aber von richtigem Instincte geleitet, hatte Petrarca Platon's Auctorität gegen die des Aristoteles verfochten; die Stürmer und Dränger der radical antikisirenden Richtung hatten sich nicht gescheut, den Augustinus zu Hilfe zu rufen, die Größe Platon's über die des Aristoteles, des Repräsentanten der gehaßten Scholastik zu stellen [25]). — Als man nun vorbereitet war, Platon aus seinen eigenen Werken kennen zu lernen, was brauchte es da mehr als

eines begeisterten Verkünders und Interpreten Platon's, um seine Philosophie zum Evangelium der Zeit zu machen. — Dieser Verkünder und Deuter erschien: es war Georgios Gemisthos, mit dem Beinamen Plethon aus Konstantinopel [26]).

Es war im Jahre 1438, als Gemisthos, ein Dreiundachzigjähriger, doch von hoher Schönheit und Majestät des Aussehens, gelegentlich des Conzils, das in Ferrara begann und dann nach Florenz verlegt wurde, in Italien erschien. — Ihm lag es weit weniger am Herzen, daß die Hauptstreitfrage zwischen der morgen- und abendländischen Kirche in versöhnendem Sinn entschieden werde — nämlich ob der hl. Geist gleichmäßig von Vater und Sohn (filioque), wie die Römer meinten, oder vom Vater allein (a patre per filium), wie die Griechen behaupteten — als es ihm galt, für sein platonisches Evangelium auch in Italien Jünger zu werben. — Und er that dies mit größtem Erfolg; der Anfang des vollständigen Sieges war es, als Cosmo Medici durch das Feuer der Rede Plethon's bezwungen, den Gedanken faßte, eine Akademie in Florenz zu Ehren Platon's zu gründen [27]). — Der Blüthe dieser Akademie unter Marsilius Ficinus ging vorher der endgiltige Sieg Platon's über Aristoteles, der ihm nochmals als Gegner entgegengetreten war — aber es war dies der von den Entstellungen gereinigte Aristoteles, also ein starker und gefährlicher Gegner. Plethon hatte mit seiner in Florenz geschriebenen Abhandlung über den Unterschied zwischen der Platonischen und Aristotelischen Philosophie den Kampf eröffnet [28]). Darauf erschien die eigentliche Brandschrift des Georg von Trapezunt: Comparatio Aristotelis et Platonis — in welcher der Verfasser die ganze brüske Heftigkeit seines Naturells der Vertheidigung des Aristoteles zur Verfügung stellte. — Nun folgte Streitschrift auf Streitschrift; für Aristoteles traten namentlich ein: Georgius Scholarius (gen. Gennadius), Argyropulus, Theodorus Gaza, Andronicus Callisthus; für Platon: Michael Apostolicus und vor Allen der besonnene maßvolle Bessarion, dessen Schrift Contra Calumniatorem Platonis den endgiltigen Sieg Platon's bezeichnete [29]).

Trotz Padua, welches als Bollwerk dem Aristotelismus bis in das 17. Jahrhundert hinein verblieb, fand nun der Platonismus Eingang in alle geistigen Offenbarungen des Italien's jener Zeit.

In Florenz war es Marsilius Ficinus, der als Haupt der platonischen Akademie, trotz seiner Jugend, Männer jeglichen Alters als Schüler um sich versammelte [30]); in Rom wirkte mit gleichem Eifer Pomponius Lätus, der als Jüngling Schüler des Plethon gewesen war. Die Akademie, welche von ihm in Rom gegründet ward, erlangte besondere Berühmtheit durch die Verfolgung, welche Papst Paul II. gegen die Mitglieder derselben einleiten ließ. — Die Anklage lautete, die Akademiker wären Feinde der christlichen Religion, ihre Absicht sei, den heidnischen Cult wieder einzuführen [31]). — Ich glaube nicht, daß diese Anklage eine Unwahrheit enthielt; Plethon's „Gesetze" (νομόι), durch welche er den Peloponnes sozial und politisch reformiren wollte, waren nichts anderes als eine zeitgemäße Redaction des Platonischen Staats und voll von versteckter, doch heftigster Polemik gegen das Christenthum; Pomponius Lätus hing mit allen Fasern seines Wesens an der Culturwelt der Alten, und noch weniger als sein Lehrer war er gewillt, der Wirklichkeit, blos weil sie die Macht für sich hat, Zugeständnisse zu machen; kein Moment seines Lebens bekundete einen Zwiespalt zwischen Lehre und That.

In Florenz pactirte der Platonismus mit dem Christenthum; Ficinus schwankte zuerst, ob er nicht die Pfade Plethon's und des Pomponius Lätus wandeln sollte, doch dann entschloß er sich, die Lehre Platon's zu christianisiren, d. h. die Concordanz zwischen Platonismus und Christus Lehre darzuthun, wobei es ohne Gewaltsamkeit nicht ablief [32]). — In dem genialen Giovanni Pico della Mirandola fand er später den erfolgreichsten Mitarbeiter an diesem Werke. — Die wahrhaft kirchlich Gesinnten konnten sich nicht verhehlen, daß dieses Compromiß der florentinischen Akademie dem Christenthum gefährlicher sei, als die offene Abneigung, welche die römischen Akademiker gegen die christliche Lehre zeigten [33]). — Trotz dieser Differenz in der Auffassung Platon's hatte aber doch in Platon der frühere Kampf der beiden sich gegenüberstehenden Richtungen des Humanismus sein Ende gefunden; die Kraft eines wirklich legitimen philosophischen Genie's hatte sowohl Epicur als auch die Stoa bezwungen. — Nüchtern erschienen nun die Maximen des Einen wie der Andern gegenüber dem »furor divinus«, der jetzt dem Leben Wärme und Thatkraft verleihen sollte.

Auch in anderen Beziehungen hatte die Zeit die Versöhnung vermittelt. Die Tyrannis und der Prinzipat, welche allenthalben an Stelle der republikanischen Staatsformen traten, zogen den Humanismus überall in ihre Interessen; man hatte zu viel Respect vor der geistigen Kraft und gab man ihm auch keine politischen Rechte, so bediente man sich doch seiner oratorischen Talente; der Humanist aber ließ es sich gerne gefallen, als Homer eines neuen Achill zu gelten.

Die Sprachenfrage endlich entschied sich mehr und mehr zu Gunsten des Volgare; L. B. Alberti's goldenes Werk Della famiglia ward auch nach dieser Richtung von höchster Bedeutsamkeit. Selbst die Philosophie scheute bald nicht mehr unbedingt zurück, sich des Volgare zu bedienen; Ficinus und Giov. Pico della Mirandola sind Zeugen dafür [34]).

Der Friede, den die beiden humanistischen Richtungen unter dem Banner Platon's geschlossen, bedeutete die Versöhnung von Heidenthum und Christenthum, die Durchdringung von Religion und Philosophie; über die unfüllbare Kluft, die zwischen Beiden lag, hatte der künstlerische Enthusiasmus hinweggetragen; jene sah man erst, als dieser erloschen war. — Für jetzt aber ist diese Versöhnung und Durchdringung von Heidenthum und Christenthum das Wirkende im Leben und Schaffen der besten und edelsten Persönlichkeiten Italiens; die Culturbewegung der Renaissance erreichte ihre Sonnenhöhe; das julisch-leoninische Zeitalter beginnt.

Nun aber dürfte man wohl fragen: Welche Stellung nahm im Geistesleben jener Zeit der positive Christusglaube ein? — Waren alle Fragen des Gemüths, auch der Einfältigen, im kirchlichen Formalismus verstummt? — gewiß nicht; es gab auch Solche, die aus der Tiefe ihrer Seele ihr: Herr, Herr! riefen. Man empfand ein Grauen vor dem Enthusiasmus für die Antike, der die Geister wie ein Delirium ergriffen hatte und man entsetzte sich vor der Sittenlosigkeit des Clerus und der Verweltlichung der ganzen Kirche. — Die Lehre vom Elend des irdischen Lebens, von der Verächtlichkeit der Welt, von der einzigen Rettung durch das Evangelium fand auch während unseres Zeitraums ihre aufrichtigen Apostel [35]). Am Eingang desselben steht die herrliche Gestalt der

hl. Catharina von Siena. — Was ein tapferes Herz und muthige Liebe vermag, hat Catharina geleistet. Nel nome di Gesu dolce, di Gesu Amore, war sie unermüdlich bedacht, Frieden zu stiften zwischen Städten und Staaten, zwischen Fractionen und Individuen; ihr reiner Enthusiasmus für das Heil der Kirche hat den Papst wieder aus Avignon nach Rom zurückgeführt — nach 70jährigem Exil und hat die Aussöhnung zwischen Florenz und dem heiligen Stuhl vorbereitet. Catharina war keine Virago im Sinne der Renaissance; keine Titanide im modernen Sinn; sie war eine Heroine des Glaubens und der Liebe: des Glaubens an den Sieg des Guten, der Liebe die sich selbst aufopfert; mußte da das Leben der Färberstochter von Siena einer Zeit voll wilder egoistischer Leidenschaften nicht als ein göttliches Wunder erscheinen? Die Nachstrebenden fehlten nicht; der selige Giovanni dalle Celle, welcher der hl. Catharina den ergreifendsten Nachruf gewidmet hatte [36]), wirkte durch seinen ausgebreiteten Briefwechsel nicht bloß als Seelenführer, er war auch in schwierigen Angelegenheiten mit politischem Rath zur Hand. Im Geiste des Giovanni dalle Celle wirkte dann weiter der selige Lorenzo da Rippafratta, vor Allem aber Fra Giovanni Dominici und der hl. Antonin, der vom Jahre 1446 bis 1459 die erzbischöfliche Würde von Florenz bekleidete. Fra Giovanni sowohl wie Antonin standen auf dem Boden moderner Bildung und kämpften von dort aus gegen die Paganisirung von Erziehung und Leben; es ist charakteristisch, daß sie sich vornehmlich an die Frauen wandten, um durch diese der Entchristlichung der Familie entgegenzuwirken.

Fra Giovanni begann mit seiner gegen die Vertreter und Pfleger antiker Bildung gerichteten Anklageschrift Lucula noctis [37]) und ließ darauf folgen seine für Bartolomäa Alberti geschriebene Regola del Governo di Cura familiare — worin er ein vollständiges System christlicher Hausverwaltung und christlicher Erziehung entwickelte. Antonin behandelte dasselbe Thema, nur mit noch stärkerer Betonung des aszetischen Elements in einer Reihe von Abhandlungen und Briefen; und immer waren es florentinische Frauen, an die er sich wandte; so an Ginevra Cavalcanti, Dianora de' Soderini Tornabuoni (Opera a ben vivere), Lucrezia de'

Medici Tornabuoni, Ginevra de' Medici (Regola di Vita Christiana), Diodata degli Adimari (die berühmten »Lettere«) u. s. w.[38]). Fra Giovanni Dominici und Antonin sind die wahren Vorläufer Savonarola's. Ein Element tritt scheinbar als neues bei Savonarola hinzu: das politische. Eben nur scheinbar; gerade jene Richtung, der ein Dominici und Antonin angehörten, hatte es zu gelegener Zeit nicht unterlassen, der Regierung mit Rath und That beizustehen, für die Interessen des Staates auch der Curie gegenüber einzutreten: so Luigi Marsili, der intimste Freund des Coluccio Salutati[39]), Fra Dominici und selbst Antonin. Letzterer freilich nur mehr in beschränktem Maaße; stand er doch schon Cosmo Medici gegenüber, dessen Regime im geistigen Leben die Einigung der humanistischen Parteiungen, den christlich gefärbten Paganismus bedeutet.

Wollte also Savonarola consequent seinem Ziele zuschreiten — wollte er seine Aufgabe lösen, die pagane Bildung zu verdrängen durch Erneuerung wahrhaft christlich-religiösen Lebens, so mußte er auch jene politische Form bekämpfen, welche sich auf die neue Bildung stützte und ihr wieder Kraft gab — also den medizeischen Prinzipat. Sein Reformationsprogramm mußte deßhalb die Politik der Religion alliiren; wer diese Nothwendigkeit leugnet, hat den historischen Thatbestand sich nicht klar gemacht. — Savonarola's Tod auf dem Flammenstoß auf der Piazza Signoria in Florenz bedeutet weniger einen Triumph der Kirche als den Sieg des medizeischen Prinzipats und der neuen Bildung.

Das sind jene Hauptströmungen, die sich wahrnehmen lassen, trotz alles Durcheinanderwogens antiker, mittelalterlicher und neu errungener Vorstellungen und Ideen, Empfindungen und Leidenschaften; trotz aller Kämpfe, die auf gemeinsamem Boden geführt werden; trotz scheinbarer und wirklicher Inconsequenzen, deren sich die einzelnen Persönlichkeiten schuldig machen.

Sollten nun diese geistigen Strömungen nicht auch in der Kunst wiederzufinden sein? — Sollten die sensibelsten Naturen, die Künstlernaturen, von dem Sturme, der aus der Vergangenheit und aus der Zukunft zugleich herbrauste, nicht berührt worden sein? — Wer wollte daran zweifeln. Nach drei verschiedenen

Seiten hin gewann der Humanismus im Allgemeinen bestimmenden Einfluß auf die Kunst.

Erstens, daß die hervorragendsten Vertreter der Kunst jener Zeit sich mit dem ganzen wesentlichen Inhalt der neuen Bildung bekannt machten, ihr Geist in deren Voraussetzungen Wurzeln schlug.

Zweitens, daß die Phantasie der Künstler des neu erschlossenen Vorstellungsinhalts der antiken Welt sich bemächtigte.

Drittens, daß die monumentalen Reste der antiken Cultur, nach welchen man jetzt mit Eifer suchte, sowohl über die Prinzipien antiker Kunst belehrten, als auch eine Schule für die Formensprache wurden.

Für jetzt handelt es sich nur um den ersten Punkt.

Leone Battista Alberti, der wegen der Universalität seines Geistes, in Bildungsfragen, welche seine Zeit berühren, immer wieder zu Rathe gezogen werden muß, forderte in seinem 1435 geschriebenen Tractat „Von der Malerei" das innige Vertrautsein des Künstlers mit humanistischer Bildung [40]). Die großen Erneuerer toskanischer und damit überhaupt italienischer Kunst hatten schon früher diese Forderung an sich selber gestellt. — Ghiberti sagt im zweiten seiner Commentare, er danke es tausend und aber tausendmal seinen Eltern, daß sie ihn nach Brauch und Sitte der Athener in allen freien Künsten unterrichten ließen; so habe er sich ebenso mit philosophischen wie mit philologischen Doctrinen zu dauernder Freude und dauerndem Nutzen beschäftigt [41]). Brunellesco erwarb sich als Mann den ganzen Umfang der Bildung seiner Zeit; von bahnbrechender Bedeutung in den mathematischen Disziplinen, wird er auch von seinen Zeitgenossen als ein nicht gewöhnlicher Kenner der heiligen Schrift und Dante's gerühmt [42]). Von seinem hellen, klaren Geist, seiner schlagfertigen Satyre zeigt seine Sonettenpolemik, die er mit Giovanni da Prato, genannt l'Acquatino, führte, seinem Mitbewerber an dem Concurse für das Kuppelmodell. — Auch dieser Giovanni da Prato mußte eine ausgezeichnete literarische Bildung besessen haben, da er nicht nur als Poet auftrat, sondern auch 1417 bis 1424 öffentlich über Dante las und bis 1425 an Festtagen Dante's Canzonen explicirte [43]).

Paolo di Dono, genannt Ucello, bekundet sein inniges Verhältniß zum Humanismus schon durch die intime Freundschaft, welche ihn mit Gianozzo Manetti verband, der ihm auch die Kenntniß des Euklides vermittelte. Man weiß es ja, daß er sein künstlerisches Schaffen allzusehr vom wissenschaftlichen Problem bestimmen ließ. — Daß Donatello, der im Hause der Martelli erzogen wurde, der humanistischen Bildung nicht fremd war, ist selbstverständlich. Auch an ihm rühmte man die Neigung für das Studium der Perspective und das leidenschaftliche Bestreben, den Alten nachzueifern [44]). Alberti's aber wurde schon gedacht, wie er in seinen kunsttheoretischen Schriften die humanistische Bildung als unerläßliche Forderung an den modernen Künstler stellte; ihm selbst gegenüber wird man ja zweifelhaft, ob man dem schöpferischen Künstler oder dem Gelehrten den Vorrang zuerkennen soll. — Und wie die großen Erneuerer der Kunst so ganz in der neueren Bildung wurzeln, so hat auch weiterhin der pagane Geist des Humanismus die Entwicklung der Kunst geleitet und beschützt. Lionardo ist der Gipfelpunkt dieser Entwicklung. Es ist ein Nebensächliches, wenn uns gemeldet wird, er sei religiös indifferent, ja völlig ungläubig gewesen; ein Nebensächliches, wenn er sich in der Grabschrift, die wahrscheinlich zu seinen Lebzeiten nach seiner eigenen Angabe gemacht ward, in Allem als einen Bewunderer und Schüler der Alten nennt. — Was ihn als den leuchtendsten Vertreter des neuen Geistes erscheinen läßt, ist sein Verhältniß zur Natur. Es ist kein übersinnlicher Zug in ihm; wie er als Gelehrter dem Bau der Pflanzen, den Bewegungen des Himmels, dem Lauf des Mondes, dem Gang der Sonne nachforscht, so bleibt er auch als Künstler versöhnt mit der schönen sichtbaren Welt, wie die Alten, seine Lehrmeister, irdisch im edelsten Sinne wie diese. — Er hat den Himmel nicht zu stürmen versucht, wie Michelangelo; er mag sich nicht einmal dahin versetzen auf dem Wege der Vision, wie es hie und da Rafael thut: die Erde bleibt sein Reich, in die Tiefen der Menschenseele steigt er hinab und findet dort das Paradies, das Purgatorio und Inferno wieder. — Und wie unausforschlich ist dies Reich! — Wer hat das Geheimniß errathen, das als ein Lächeln um die Lippen seiner Madonnen schwebt? — Und ist es nicht, als

ob aus seiner Mona Lisa das grauenhaft süße Sphinx-Räthsel der Frauennatur überhaupt nach Lösung riefe? — Und auch sein Abendmahl ist eine rein-menschliche Tragödie; das ist der Ruhm dieses Werkes, nicht dessen Schwäche.

Da mochte Savonarola von seinem Standpunkte aus im Rechte sein, als er der florentinischen Kunst seiner Zeit so heftige Anklagen zuwarf.

So hieß es in seiner Predigt im ersten Fasten-Sonntag von 1495:

„Aristoteles, der ein Heide war, sagt in seiner Poetik, daß unzüchtige Figuren nicht gemalt werden dürften, damit die Kinder durch den Anblick derselben nicht verdorben würden. — Was soll ich dann von euch sagen, ihr christlichen Maler, die ihr jene halbnackten Figuren dem Auge darbietet? Das ist vom Uebel, laßt davon ab. — Ihr aber, die ihr solche Malereien besitzt, zerstört sie, übertüncht sie, ihr thut dann ein Werk, das Gott und der heiligen Jungfrau gefallen wird [45])." Und noch schärfer ward die Anklage in der Predigt, welche Savonarola am Samstag vor dem dritten Fastensonntag desselben Jahres hielt:

„Die Bilder eurer weiblichen Götzen von der Straße laßt ihr (Florentiner) malen als Heilige in den Kirchen. — Dann kommen die jungen Männer und sagen: Dies Mädchen gleicht der hl. Magdalena und jenes dem hl. Johannes u. s. w. — Warum laßt ihr Heilige malen, die Dieser und Jener gleichen? — Ihr thut sehr übel daran — ihr zieht das Göttliche in den Staub. — Ihr Maler handelt schlecht und ihr ließet wohl davon ab, wenn ihr das Strafgericht, das darauf folgen muß, so kennen würdet, wie ich es kenne. — Alle weltliche Eitelkeit bringt ihr in das Haus Gottes. — Glaubt ihr, daß die Jungfrau Maria so gekleidet ging, wie ihr sie malt? Ich sage euch, sie trug die Kleidung der Armen und ging züchtig verhüllt, daß man kaum ihr Gesicht sehen konnte, und ebenso die heilige Elisabeth. — Ihr würdet gut thun, derartige unzüchtige Malereien zu vernichten; ihr malt ja die heilige Jungfrau, als wäre sie eine Dirne gewesen [46])."

So allgemein dies klingen mag, ganz ohne Vertreter war auch in der Kunst nicht jene Geistesrichtung geblieben, welche von Catha-

rina zu Savonarola hinführte. Den Künstlern, welche dem frischen Geisteszuge des Humanismus folgten, stand der selige Fra Giovanni da Fiesole gegenüber. — Nicht kämpfende, leidende, genießende irdische Menschen malte er; durch Aszese, durch Betrachtung der göttlichen Dinge sind seine Menschen schon auf Erden zu himmlischer Verklärung herangereift; der Leib ist nur da, uns die Seele zu verkünden, diese aber genießt schon den unanfechtbaren Frieden, die selige Heiterkeit des Bewußtseins, in Gott zu sein, zu ruhen.

Benozzo Gozzoli war des Meisters würdiger Schüler. — Die himmlische Heiterkeit Fra Giovanni's erstarkte bei ihm zur Fröhlichkeit — doch der friedliche Geist des Meisters blieb ihm. Mit einem Auge begabt, das nicht blos, wie das Fra Giovanni's, in die Tiefen der eigenen Seele schaute, worin sich freilich der ganze christliche Himmel spiegelte — sondern auch in die schöne Welt hinaus, rang Gozzoli bald zu einem liebenswürdigen Realismus sich hindurch.

Benozzo Gozzoli war ein Anhänger Savonarola's, ebenso Lorenzo di Credi, Cronaca, Baccio da Montelupo, die ganze Familie der Robbia und Andere. Doch die meisten dieser Künstler konnten in ihren Werken den neuen Geist nur wenig verleugnen; ihre Werke wurden in nur beschränktem Maaße geistige Bekenntnisse: nur Einer machte eine Ausnahme und dieser bezeichnet freilich den künstlerischen Höhepunkt jener mystisch-aszetischen Richtung — es ist Michelangelo.

Wie Savonarola selbst fühlte er das Feuer göttlicher Liebe in sich brennen, empfand er jenen mystischen Drang, die irdischen Bande zu sprengen, zum Göttlichen sich emporzuringen und dort zu ruhen, wie Fra Giovanni — doch dieser Intention machte er den ganzen Umfang damaliger Kunst- und Naturerkenntniß dienstbar.

Auf Einem Boden stehen Fra Giovanni und Michelangelo, und doch wie außerordentlich verschieden in ihrer Art! — Der fromme Frate mit der lauteren, zuversichtlichen Kindesseele weiß sich in Gott und schafft aus solchem Frieden heraus; Michelangelo ringt mit einer zum Titanenthum emporgewachsenen Manneskraft dem Göttlichen sich zu nähern. Alle seine Gestalten mit ihren

übermenschlichen Verhältnissen, ungewöhnlichen Bewegungen sind Verkünder dieses Kampfes; sie scheinen wie Jakob das Wort zum Herrn zu sprechen: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Seine Allegorien in der Grabkapelle der Mediceer, sein Moses, seine Propheten und Sibyllen, sie sind Zeugen, wie ernst er es meinte mit seinen Worten: Ein Thor ist der Künstler, welcher die Schönheit zu den Sinnen herabziehen will, sie nicht einzig als Mittel betrachtet, zur Anschauung des Göttlichen zu gelangen [47]).

Und zwischen den beiden Gegensätzen, Lionardo, dem Schüler und Verehrer der Alten, und Michelangelo, dem Anhänger Savonarola's und Verehrer Dante's, steht Raffael, die Gegensätze von Paganismus und Christenthum überwindend und versöhnend.

Es geht ein mystischer Zug durch die Malereien der umbrischen Schule; ein Perugino selbst, so keck und skeptisch er in religiösen Dingen dachte, verleugnet diesen Zug nicht. — Raffael hat umbrische Luft in seiner Jugend geathmet; dann aber kam er nach Florenz und Rom. Hier machte er sich mit dem Geiste humanistischer Bildung vertraut. Nicht daß er sich gelehrten Studien hingegeben hätte; er war nicht einmal des Lateinischen mächtig [48]), aber in innigem Verkehr mit den erlauchtesten Repräsentanten jener Weltanschauung, in der Platon das Bindeglied zwischen Christenthum und Heidenthum bildete, mit Bembo, Castiglione, Bibiena, Tebaldi — wandelte auch er bald auf dieser geistigen Höhe. So hat denn Raffael's Sonnenauge die Natur in vollem Festesglanze gesehen, und das Gesehene in ewig-schöne Formen gebannt: doch aus diesen Formen blickt eine starke tiefe Seele.

Seine Schule von Athen ist darum das unvergängliche Denkmal einer Zeit, welche zwei streitende Weltalter zum Frieden zu führen suchte durch Erfüllung der schönen Individualität mit dem kühnen, stürmischen Idealismus Platon's, der dann immerhin statt in das Reich der Ideen, in den christlichen Himmel seinen Flug nehmen mochte.

Das Schöne muß sterben; Lutherthum und Gegenreformation haben die Völker in die harte, nüchterne, beschränkte Wirklichkeit zurückgeführt; erst nach dreihundert Jahren hat Goethe uns wieder gemahnt, daß dennoch dort das ideale Ziel menschlicher Entwicklung liege.

II.

Künstlerische Phantasie und künstlerische Erziehung.

Die nächste Frage, die nun Antwort heischt, ist: Wie verhält sich die Phantasie des Künstlers der Renaissance zur Welt; wie reagirt er auf deren Erscheinungen im Reiche des Geistes und der Natur? — Auf welchen Wegen gelangt er zu der Fähigkeit, die künstlerische Intention in die Wirklichkeit des Kunstwerks umzusetzen?

Es ist hier nicht der Ort, eine oder mehrere der Definitionen anzuführen, welche die Psychologie und Aesthetik von der Phantasie schon gegeben. Jean Paul hat vielleicht metaphorisch das Beste gesagt, als er die Phantasie „die Weltseele der Seele" nannte [49]). Sie ist ja thatsächlich in jeder Aeußerung gegenwärtig, die uns Kunde bringt oder durch welche wir Kunde geben von der Außen- und Innenwelt. Sie regt sich schüchtern in der Erinnerung und herrscht zucht- und schrankenlos in den Gesichten des Träumenden und Fiebernden.

Ihre Thätigkeit äußert sich ganz besonders nach zwei Richtungen: sie belebt und totalisirt. — Ohne die Phantasie besäßen wir die Welt nur als einen Complex von Begriffen, nicht als einen lebensvollen Organismus. — Die unbefleckte Phantasie des Kindes

personifizirt jeden Gegenstand, von dem es sich umgeben findet; ein phantasievolles, genial veranlagtes Volk, wie das griechische, hat die ganze Wirklichkeit, so weit sie sich dem Auge darbot, als freien Zusammenklang bewußter Wesen aufgefaßt und sich in dem Weltbilde Platon's zur Idee des beseelten Kosmos erhoben.

Doch auch die intensivste Phantasie ist noch nicht als solche künstlerisch productiv; sie wird es erst, wenn die künstlerische Besonnenheit hinzutritt. Diese ist die Kraft, welche das Ich von der inneren Gestaltenwelt scheidet, es ihr gegenüberstellt, es über sie herrschen läßt in Weisheit, Liebe und Güte, doch auch mit herber Zucht und Strenge. Nun erst schaut das innere Auge ein jedes Ding in den festen Formen seines eigensten Wesens und zugleich seiner ewigen Bedeutung für das Ganze. Der Act der Loslösung des Einzelnen aus dem inneren Schatze von Gestalten vollzieht sich im Acte der künstlerischen Production [50]).

Durch den Hinzutritt der künstlerischen Besonnenheit also wird die Phantasie erst künstlerisch productiv; je weniger energisch die erste ihre Herrschaft übt, so mehr Gefahr ist vorhanden, daß das Kunstwerk den Charakter des Phantastischen trage. Der natürliche Gegner der Besonnenheit ist der Affect; er hilft einer einzelnen Vorstellungsmacht zu tyrannischer Herrschaft über die ganze innere Welt und vernichtet schließlich die Scheidung zwischen dieser und der Ichvorstellung selbst.

Je mehr deßhalb die Weltverhältnisse angethan, das Individuum leidenschaftlich zu erregen, eines um so höheren Maßes künstlerischer Besonnenheit bedarf es, das Ich in den Wogen innerer Kräfte nicht untergehen zu lassen, Herr zu bleiben über die chaotisch durcheinanderwogende innere Gestaltenwelt und dieselbe mit einer Hand, die nicht zittert, in ihre eigensten und darum dauerndgültigen Formen zu bannen.

Welches ist nun das Weltbild, das uns zu Anfang unseres Zeitraumes entgegen tritt?

Der ältere Ammirato schreibt in seinen florentischen Geschichten gelegentlich des Jahres 1387:

„Der apostolische Stuhl war verunehrt durch das Schisma und das wahre Haupt desselben in einer Weise durch wilde Grau-

samkeit befleckt, daß die Gestade von Genua durch die Zahl der vielen von diesem Papst in's Meer gestürzten Kardinäle ehrlos geworden waren. Das Kaiserthum litt so sehr unter der Schwäche seines Hauptes Wenzel, daß sich der seltene Fall ereignete, daß der Kaiser von den eigenen Wählern von dem Gipfel seiner Macht herabgestoßen wurde.

Das Königreich Frankreich, lange Zeit von einem Kinde beherrscht, von unerträglichen Abgaben bedrückt, von einer frechen Soldateska im Schach gehalten, stand daran, bei den Kindern des Königs die Macht der Gifte kennen zu lernen, welche diesen von Valentina Visconti, der Geisel Frankreichs und Tante der unglücklichen Knaben, zubereitet wurden.

Eine Königin in Neapel, aus altem Geschlecht, fast der einzige Sprößling so erlauchter Vorfahren, wie es König Robert und der alte König Karl waren, wird ermordet. Ihr Mörder und Nachfolger auf dem Throne findet seinen Tod in Ungarn: und in eben demselben Reiche werden zwei Königinnen gefangen gehalten und eine davon getödtet. — In Kastilien regierte die Nachkommenschaft Heinrich's, des Bastard's, welcher mit eigener Hand seinen Bruder Peter den legitimen Herrscher getödtet, der jedoch gleichfalls vieler Verwandten Morde sich schuldig gemacht und in Folge dessen den Beinamen des Grausamen erhalten hatte. — Auch Arragon und Portugal konnten sich keiner milden Herrscher rühmen; Beide hatten den Beinamen: der Grausame; sie besudelten den Thron mit Mord, Ehebruch und anderen Scheußlichkeiten, ohne daß doch nach anderer Seite hin der Menge und Größe der Frevel glänzende Thaten entsprochen hätten. — Navarra's König ist von jedem Laster gebrandmarkt; England und Schottland durch innere Kämpfe zerrissen: kurz, kein Glied der christlichen Republik gesund und heil. — Ist es da zu verwundern, wenn auch Florenz; jetzt von den Ciompi, jetzt von den zurückgekehrten Verbannten in Aufruhr versetzt, keine Ruhe fand?" [51]) — So Ammirato; und das ward — zum Mindesten in Italien, während des ganzen 15. Jahrhunderts nicht anders. — Aeneas Silvius schrieb um die Mitte desselben: In unserem veränderungslustigen Italien, wo nichts feststeht und keine alte Herrschaft existirt, können leicht aus Knechten Könige

werden [52])." — Das erhielt seine Wahrheit nicht blos durch die Herrschaft der Sforza in Mailand; auch anderswo konnte man die gewaltsam gegründeten kurzlebigen Dynastien auf solchen Ursprung zurückführen. — Die noch freien Städte kämpften einen hoffnungslosen Kampf gegen die Tyrannis einzelner mächtigen Geschlechter, die wieder unter einander einen Vertilgungskrieg führen. — Frankreich und Spanien wurden von den streitenden Parteien nach Italien gezogen und das Duell dieser beiden endete schließlich mit dem politischen Mord der italienischen Nation; so stehen denn auch am Ende unseres Zeitraums die beiden furchtbaren Tragödien der Plünderung Roms und des Untergangs der florentinischen Freiheit.

Frevler von jener monumentalen Größe wie Gismondo Malatesta von Rimini, Cäsare Borgia, Ludovico Sforza, Ferdinand Arragon zeigen, wie die Gesetze christlicher Moral ihre Giltigkeit völlig verloren hatten, und nur noch die in der Tiefe aufgestürmten Leidenschaften der einzelnen Persönlichkeit die Politik beherrschten.

Dazu kommt nun noch der furchtbarste Schrecken jener Zeit: der schwarze Tod — das große Sterben (Mortalega grande) wie ihn die Italiener nannten. — Von dem ersten großen Einzug an, den der schwarze Tod 1346 in Europa hielt, trat er oder eine ihm ähnliche Pestkrankheit im Laufe des 14. Jahrhunderts nicht minder oft als 16 Mal in Europa auf und kein Land hat seine Geißel schwerer gefühlt als Italien, das nahezu die Hälfte seiner Einwohner durch ihn verlor. Im 15. Jahrhundert, wo eine mildere Form nicht weniger als 17 Mal an verschiedenen Stellen Europa's auftrat, hat wieder Italien und namentlich die Städte Mailand, Perugia, Rom, Palermo die größten Verlustziffern aufzuweisen [53]).

Es ist nun sicherlich das stärkste Zeugniß für die künstlerische Organisation des italienischen Volkes, daß all diese Schrecknisse seinen Geist nicht wehrlos machen, seine Phantasie nicht in den Bann schreckhafter Wahnvorstellungen gefangen sein lassen; wohl fehlt auch hier nicht eine zitternde Erregtheit, eine tiefe Ergriffenheit, aber das starke Persönlichkeitsgefühl läßt die Individualität nicht untergehn in den Schrecken der äußeren Welt; und der Herrschaft der Besonnenheit geht zur Seite das stete Wachsthum formenbildender Kraft.

Man sehe zum Vergleiche auf Frankreich, Deutschland, England. Ich verweile nicht bei jenen furchtbaren Geisteskrankheiten, welche dort das 14., 15., 16. Jahrhundert aufzuweisen haben, wie die Geißlerfahrten, Judenverfolgungen, Johannistanz und Veitstanz; nicht bei den Hunderttausenden von Opfern, welche dort dem Teufelsglauben, dem Glauben an Hexerei, Zauberei, gebracht wurden [54]); nur einer künstlerischen Aeußerung muß ich gedenken: das sind die Todtentänze, welche im 14. Jahrhundert in dramatischer und bildnerischer Form auf französischem und deutschem Boden zugleich auftraten. — Von Frankreich aus, wo sie den Namen »Danse Macabre« führen, kamen sie nach England und selbst nach Spanien [55]). Im Anfange hatte die bildnerische Darstellung nur als untergeordneter Theil die dichterische begleitet, gemach aber trat das Gegentheil ein: das ganze 15. und 16. Jahrhundert zählte man in Deutschland sowohl als in Frankreich den Todtentanz zu den beliebtesten Stoffen der Malerei. Man ist gewohnt, die „Todtentänze" als die hervorragendste Aeußerung des Humors auf dem Gebiete der bildenden Kunst zu betrachten: ich finde aber in keiner Darstellung des Todtentanzes das Nebeneinander des scurrilen und tragischen Elements in die versöhnende, lächelnde Stimmung des Humors aufgelöst; — das geistige Fieber, welches in den Adern des ganzen Volkes stürmte, erfüllte auch die Phantasie der Künstler mit schrecklichen Gesichten.

Der italienische Geist nun reagirte zwar auch auf die Schrecken der Sinnenwelt, aber er reagirte mit künstlerischer Freiheit. Die Terzinendichtung Petrarca's: Der Triumph des Todes und das Wandbild des großen unbekannten Meisters im Campo Santo in Pisa (Bernardo Daddi?) — gleichfalls die Gewalt des Todes verherrlichend, sind das künstlerische Echo des furchtbaren Jahres 1348 [56]).

In der Darstellung des Dichters sowohl als auch in der des Malers ist die Dissonanz des aufgebauschten Pathos des Lebens und der furchtbaren Erhabenheit des Todes in jene reine Tragik aufgelöst, die uns wirklich erhebt, indem sie uns zermalmt. Und auch im 15. Jahrhundert findet diese Tragik des Todes und des Gerichts ihre grandiosen Interpreten; ich weise auf Feo Belcari's

Mysteriendichtung: Das jüngste Gericht, auf Signorelli's Fresken in der Madonnenkapelle des Doms zu Orvieto: Die letzten Dinge und auf das jüngste Gericht Michel-Angelo's, das dem Schluß unserer Periode angehört, hin [57]).

Wenn nun dort, wo die zerstörenden Gewalten der Zeit unmittelbar als Gegenstand der künstlerischen Darstellungen erscheinen, die Phantasie in solchen Schranken gehalten ward, daß der Stoff stets zur Höhe idealer Tragik geläutert erscheint, so wird es nicht Wunder nehmen, die künstlerische Phantasie des 14. Jahrhunderts da, wo sie nicht direct die Ereignisse der Zeit wiederspiegelt, mit Bildern heitern Friedens erfüllt zu sehen.

In der Dichtung begegnen uns zwar in Sonetten, Canzonen, Balladen genug der Kampfrufe Solcher, die im Parteigetriebe stehen; wo aber das Künstlerische über die actuelle Expectoration siegt, treffen wir zumeist Bilder tiefen Friedens und seliger Heiterkeit. Das Strambotto, Rispetto und Madrigale folgt gerne den Freuden des Jägers, des Hirten, des Landmannes, oder es nimmt die Bilder von dort her, um dahinter die kräftige deutliche Sprache des Herzens zu verbergen. Ueber einsame Waldwiesen führt es uns, den Pfad der Flüsse entlang — um holde Mädchen und Frauen zu belauschen, wie sie unter heiterem Gesang sich die Hände zum Reigen reichen, oder in anmuthiger Gruppe Kränze winden, oder in verschwiegener Waldesdämmerung die weißen Glieder den Wellen des Flusses anvertrauen [58]).

Aus Hunderten nur ein einziges Beispiel:

Als ich die Wies' entlang nach weißen Blumen suchte,
Hört' ich aus Frauenmund ein herzbestrickend Singen,
Sah holde Frau'n zum Reigentanz sich schlingen. —
Dann ruhten sie an einer Silberquelle
Und flochten Kränze sich aus Blüthenglocken
Zu schönem Schmucke ihrer goldnen Locken.
Als ich zu solcher Schönheit 's Auge wandte,
Wars, daß für Eine ich in Lieb' entbrannte.

Die bildende Kunst blieb während des 14. Jahrhunderts nicht blos äußerlich im Dienste der Kirche; Giotto's Phantasie war kirchlich,

ja dogmatisch, freier als die aller seiner Nachfolger. Um so mehr muthet es uns an, wenn diese trotz der Enge ihres Geistes und der im Dogma aufgehenden Gläubigkeit ihres Gemüthes selbst aus dem Bann der Allegorien des Tomaso von Aquino einen Pfad zu jener paradiesischen Heiterkeit fanden, wie z. B. der Meister des Triumphes der Kirche in der Spanischen Kapelle in St. Maria Novella, wo die Seligen in Maifeststimmung sich die Hand zum Rigoletto reichen. Solche Züge begegnen uns allenthalben und auch das stereotype holde Lächeln der Heiligen-Figuren auf den Bildern der alten sienesischen Meister wird als Ausdruck solcher Stimmung zu betrachten sein.

Diese Stimmung wird man nicht ganz erklären können aus der naiven Hingabe an den Augenblick, aus der lebensklugen Maxime die kurzen Friedenspausen zwischen politischen, sozialen und elementaren Stürmen ohne Blick auf das Vergangene und Künftige rein und voll zu genießen; hier konnte die Leichtlebigkeit nicht genügen; es mußte eine starke widerstandsfähige Persönlichkeit vorhanden sein, deren unergründliche geistige Gesundheit allen störenden Eingriffen Stand hielt. Gewiß aber ist es, daß im 14. Jahrhundert dieser Widerstand kein bewußter Kampf ist; die Heiterkeit, wie sie die Dichtung und Kunst des Trecento charakterisirt, ist durchwegs eine naive. Im 15. Jahrhundert wird das anders; wohl begegnen uns noch einige geistige Nachfolger der Trecentisten, wie Gentile da Fabriano, Vittore Pisano, und ganz besonders Fra Giovanni da Fiesole, im Ganzen aber stellte sich nun die künstlerische Individualität, ergriffen von der Gedankenbewegung, von welcher die Zeit erfaßt ist, ernster und bewußter der schicksalsschweren Gegenwart gegenüber.

Nicht daß die Gestalten in den Werken der Meister vom Sturme, der durch die Zeit geht, Staaten und Individuen erschüttert, umgebogen erschienen; welche wuchtigen Existenzen treten uns aus den Wandgemälden Masaccio's, Masolino's, Fra Filippo's und Ghirlandajo's entgegen, wie mächtig und fest stehen sie da, ganz irdisch, natureinig, und doch von schönem Enthusiasmus durchwärmt und getragen. Aber diese Ruhe ist doch nicht mehr der Frieden innerer Unangegriffenheit, sondern das Resultat energischer

Zucht, welche auch die mächtigsten inneren Gewalten zu beherrschen und im Gleichgewichte zu halten vermag. —

Die unangefochtene Heiterkeit der Trecentisten ist männlichem Ernste gewichen; den unangefochtenen Frieden findet man nicht mehr in sich, man sucht ihn außer sich, im Umgange mit der Natur; das ward von außerordentlicher Wichtigkeit für die Entwicklung der modernen Landschaftsmalerei.

Zunächst ist nun aber das Naturgefühl und das Empfinden landschaftlicher Schönheit scharf zu sondern. — Das erstere ist eine Angelegenheit des Gemüths, das letztere des Auges; das Eine bedingt aber nicht das Andere, wenngleich der große Landschafter Beides in gleicher Stärke besitzen muß, da bloße Empfindung landschaftlichen Reizes über die Vedute nicht hinauskömmt. —

In Italien erwachte das Naturgefühl früher als die Empfindung landschaftlicher Schönheit. — Aus den Goliarden-Liedern zittert uns mancher tiefe Naturlaut entgegen, aber gründlich zum Durchbruche konnte es doch erst kommen, als die Kirche selbst den Fluch von der Natur nahm, den die Mönchstheologie darüber gesprochen. Von Johannes Fidanza, gen. Bonaventura, und Tomaso d'Aquino ging hauptsächlich die Rehabilitation der Natur aus; ihre Lehre, wie das Urbild der ganzen Schöpfung sowohl als auch die Urbilder der einzelnen Creaturen im göttlichen Logos vorhanden seien, die ganze Schöpfung ein Product göttlicher Güte und Liebe sei, hob die Natur aus ihrer Niedrigkeit wieder empor. Dante übernahm es dann, diese Lehre aus der Einsamkeit philosophisch-theologischer Hörsäle in das Leben der Zeit zu tragen [59]); in seiner großen Dichtung zeigt er nicht selten ein lebhaftes Hineinfühlen in die Naturerscheinung, wenngleich er es nirgends zu einem ausgeführten Landschaftsbilde bringt. Petrarca in Allem der erste moderne Mensch gibt uns dann mit seinem Briefe über die Bergbesteigung des Monte Ventoux das erste klassische Dokument modernen Naturgefühls.

In den Madrigalen des 14. Jahrhundert zeigt sich schon ein Auge, das mit feiner Empfänglichkeit für die Reize der Landschaft begabt ist und diese auch in präzisen anmuthigen Bildern festzuhalten weiß. —

Der bildenden Kunst gelingt dies freilich noch nicht. Giotto's umständliche Behandlung landschaftlicher Umgebung in seinen biblischen Szenen zeugt zwar von lebhaftem Naturgefühl; die Structur seiner Landschaft aber, die wunderlich gezackten, kahlen, meist ganz schroff abfallenden Felsformen verrathen, daß ihm das Auge für Empfindung landschaftlicher Schönheit mangelte.

Bei seinen nächsten Nachfolgern wird dies eher schlimmer als besser, ein Umschwung trat erst im 15. Jahrhundert ein. Das Naturgefühl ward zu ungeahnter Kraft und Tiefe entwickelt und das Empfinden landschaftlicher Schönheit zu höchster Feinheit. Man denke an die Naturbegeisterung des Aeneas Silvius, an L. B. Alberti, in dessen Seelenleben ein geradezu pantheistisches Versenken in die Natur constatirbar ist; an die herrlichen Landschaftsschilderungen bei Campanus, Pontanus; eines Sanazaro, Polizian oder Lorenzo Medici nicht zu gedenken.

Nun erreichte aber auch die bildende Kunst die Fähigkeit, der empfundenen landschaftlichen Schönheit Ausdruck zu geben. — Des Paolo Tuscanello theoretische Bemühungen um die Perspective, dem sich bald die des L. B. Alberti anschlossen; das emsige Studium der optischen Theoreme des Euklid, die praktischen Versuche des Brunellesco, Paolo Uccello und mancher Andern, und vor Allem der findige Sinn der Zeit machten endlich die Hand geschickt, den Intentionen des Auges und dem Drange des Gemüthes zu folgen.

Bei Masaccio entspricht zum ersten Male dem Naturgefühl und der Empfindung landschaftlicher Schönheit die malerische Composition und Durchführung. Jesus mit den Jüngern vor den Thoren von Kapernaum zeigt die erste großgedachte Landschaft mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Von nun an hält die Entwicklung der Landschaftsmalerei gleichen Schritt mit der Entwicklung der Malerei überhaupt. Die florentinische und umbrische Schule steht zuerst im Vordergrund; ein unergründlicher Friede, der das ganze Herz gefangen nimmt, liegt über ihren anspruchslosen, sonnedurchleuchteten Hügellandschaften, durch deren Krümmungen ein mit Ortschaften besetzter Fluß sich hindurchwindet; man empfindet es, wie es der Künstler empfindet: „Der Schöpfung Seel' ist ew'ger Frieden“

und wie er um so treuer und fester an diesem Glauben hielt, je stürmischer der Geist der Welt sich in ihm und um ihn auswirkte. — Selten tritt zu dieser Anspruchslosigkeit eine Neigung für phantastische Formen, wie z. B. in den landschaftlichen Hintergründen bei Lionardo oder Botticelli.

Die Landschaft der Paduaner erreicht die poetische Wirkung der umbrischen und florentinischen Meister in Folge der allzu umständlichen minutiösen Behandlung nicht; bei den jüngeren Venetianern dagegen, namentlich bei Giorgione und Tizian ist die Auffassung der Landschaft schon eine durchaus moderne: sie ist da, um die Stimmung vorzubereiten oder ausklingen zu lassen, welche der geschilderte Hergang erzeugen soll; sie wird vollständig in den geistigen Organismus der Darstellung einbezogen.

Bevor ich des Verhältnisses gedenke, in welchem die künstlerische Phantasie zu den Stoffen steht, wäre noch Eins zu erwähnen. Die energische Herrschaft der künstlerischen Besonnenheit, die Zucht, welche über die Phantasie geübt wird, müssen als die Hauptursachen des außerordentlich schnellen Wachsthums plastischer, d. h. formenbildender Kraft in jener Zeit angesehen werden; der Unbescholtenheit des Auges entsprach die Schärfe und Sicherheit des Blicks.

Die Sprache, ganz geistiges Material, wird stets am frühesten fähig, der künstlerischen Intention genug zu thun; daher geht die Dichtkunst den bildenden Künsten voraus. Es ist ein langer Zeitraum, der zwischen den Göttergestalten liegt, welche der Dichter der Odyssee und welche Phidias und dessen Schüler geschaffen. So ist auch Dante unvergleichlich plastischer, bestimmter, individueller als Giotto. Nach Dante hielt sich zwar auch die Dichtung nicht auf gleicher Höhe, dennoch giebt sich in derselben eine große Fülle bildnerischen Vermögens aus, und neben der Miniaturmalerei, wie diese uns namentlich in den Madrigali begegnet, mangeln auch grandiose Züge nicht, wie z. B. in der Canzone des Guido dal Palagio: An Florenz, die uns an Leopardi's berühmte Personification der Italia erinnert [60]). Doch auch die bildende Kunst wächst mit Schnelligkeit der Lösung, auch der größten Aufgaben entgegen. In den älteren Campo-Santo-Bildern in Pisa, in den Allegorien des guten und schlechten Regiments in Siena, in Orcagna's und

Spinelli's Fresken hat sich dies vielverheißend geoffenbart; die Schöpfungen Ghiberti's, Donatello's und Masaccio's zeigen das formenbildende Vermögen in völliger Eintracht mit den künstlerischen Intentionen, den Conzeptionen der Phantasie. — Auffallend ist es, daß von da an die Poesie weniger plastische Elemente birgt, dagegen das Pathos des Gedankens und der Empfindung darin immer unmittelbarer zum Ausdruck kommt. Es scheint dies darauf hinzudeuten, daß in Perioden, in welchen die kunstschöpferische Kraft eine besonders große ist, die Trennung der einzelnen Kunstzweige, auf Grundlage ihrer Darstellungsmittel, sich von selbst vollzieht: das perikleische Zeitalter mindestens läßt das gleiche Beobachtungsresultat constatiren.

Wie verhält sich nun die künstlerische Phantasie zu den Darstellungsstoffen? — Auch in der Renaissance-Periode blieb die Kunst auf das Engste mit der Kirche verbunden, schon deßhalb, weil die Kirche der vornehmste Auftraggeber verblieb. — So mußte denn auch die Kunst jener Zeit die hl. Schrift und die Heiligen-Legenden als ihre Hauptquelle betrachten; mit besonderer Vorliebe wandte man sich dabei den neu canonisirten Nationalheiligen: Bernardus, Franciscus, Dominicus, Catharina zu, wobei für Florenz die Legende vom hl. Johannes dem Täufer noch ihre ganz besondere Bedeutung erhält. Wo aber die künstlerische Phantasie an den biblischen oder legendarischen Stoff sich nicht gebunden fand, sondern freie Wege gehen durfte, läßt sich bemerken, daß sie von Giotto bis zu den ersten großen Quattrocentisten gänzlich unter dem Einfluß des Tomaso d'Aquino und Dante's stand. — Ich unterlasse es, auf einzelne Werke hinzuweisen, deren Stoff unmittelbar Tomaso oder Dante entlehnt ist [61]); wichtiger ist es festzuhalten, daß die Neigung der bildenden Kunst für Darstellung der großen christlichen Dramen, des jüngsten Gerichts, des Inferno, des Triumphes des Todes, des Paradieses auf Dante zurückzuführen ist, durch dessen göttliche Komödie dem visionären Elemente die Stellung in der Kunst erobert wurde. — Und ebenso ist auf Dante nnd Tomaso die Neigung der Kunst jener Zeit für tief gedachte christliche Allegorien zurückzuführen. Die moderne Kunst vermag mit der Allegorie nichts mehr anzufangen; die Superklugheit, die uns anerzogen wird, die skeptische

Stimmung, der wir uns nie entschlagen können, hindern uns, die von einem Maler, Dichter, Bildhauer einer Gestalt unterschobene Bedeutung mit derselben zugleich als festverbundenes Ganze zu fassen; es tritt unter unseren Augen die Lösung der beiden Elemente sofort ein. Die Allegorie erweist sich für die Kunst nur fruchtbar, wenn eine lebhafte, plastisch bildende Phantasie derselben sich bemächtigt, sei es produzirend, sei es genießend. — Winckelmann hatte im Prinzip Recht, als er für die Allegorie eintrat, als Förderniß des Reichthums künstlerischer Vorstellungen; aber er war im Unrecht, als er die Importation von Allegorien forderte. — Ein Volk, eine Zeit, die fähig, die Allegorie zu genießen, schafft sich dieselbe auf heimischem Boden, aus den Voraussetzungen seiner Cultur heraus. So hat Dante die Allegorie durchaus nicht als ein fremdes Element in das Geistesleben des italienischen Volkes eingeführt; er hat nur die Neigung der Zeit in grandioser Form zum Ausdruck gebracht, und dadurch neue Impulse gegeben, daß auch die bildende Kunst diesem Zuge folge. Allegorische Festdarstellungen waren gerade im 13. und 14. Jahrhundert ganz besonders beliebt [62]); in den Dichtern des Trecento erscheint die Allegorie mit solcher Innigkeit und Lebhaftigkeit der Empfindung geeint, daß man meint, nur in dieser und keiner andern Form habe das Herzensgeständniß des Dichters sich äußern können. — Ein Uebriges that dann die Scholastik mit ihrer Vermaterialisirung und Objectivirung theologischer und philosophischer Begriffe. So dürfen wir denn die großen allegorischen Darstellungen, wie sie uns nun seit Dante auf den Wänden der Kirche und des Rathssaales begegnen, nicht verurtheilen als Artefacte, die aus der Klügelei des Verstandes hervorgegangen; der Künstler und der Schauende waren heimisch in diesen Reichen und gleich den Griechen konnten sie die Abstractionen der religiösen und moralischen Welt nur in der sinnlichen Form persönlichen Daseins begreifen.

Die Revolution im Geistesleben Italiens, deren ich im ersten Vortrag dachte, mußte auch auf das Verhältniß der künstlerischen Phantasie zu den Stoffen — soweit sie eben nicht durch kirchlichen Auftrag gebunden war — von Einfluß sein. Der Einfluß Tomaso's und Dante's wich dem der Humanisten; auf die Herrschaft der

»Summa totius theologiae« und der göttlichen Komödie folgte die von Boccaccio's »Genealogia Deorum« und der griechisch-römischen Dichter. So schreibt Alberti im letzten seiner drei Bücher über Malerei: „Gut wird der Maler thun, sich fleißig mit Dichtern und Oratoren zu beschäftigen. Diese haben Vieles, was zur Zier des Kunstwerkes gehört, mit dem Maler gemein, und da sie reich an Kenntniß vieler Dinge sind, so werden sie von großer Hilfe für die treffliche Composition eines Geschichtsbildes sein, dessen Ruhm in einer schönen Erfindung besteht."

Und weiter:

„So rathe ich jedem Maler, er möge sich mit Dichtern, Rhetoren und anderen ähnlichen in der Wissenschaft Bewanderten wohl vertraut machen; einerseits, weil diese ihn mit neuen Stoffen beschenken, andererseits, weil sie ihm sicherlich für eine schöne Composition seines Bildes förderlich sein werden [63])." Alberti sprach hier die Meinung der Zeit aus und der Künstler widerstand ihr nicht; der Humanist ward nun der Beirath des Künstlers, wenn es sich um die Wahl und Anordnung weltlicher, ja nicht selten biblischer oder legendarischer Stoffe handelte. —

Wiederum trat nun in den Vordergrund die Allegorie, aber nicht mehr die theologische, sondern die philosophische. — Roberto Valturi rühmt es von Sigismondo Malatesta, daß er das Innere der Kirche von S. Francesco mit Bildwerken schmücken ließ, welche nicht blos durch vollendete Mache sich auszeichnen, sondern daß auch der Begriff, welcher allegorisirt werden sollte, eine bildliche Form erhielt, die von Sigismondo aus den verborgensten Abgründen der Philosophie mit Zuhilfenahme gelehrter Männer hervorgeholt wurde [64]). — Aber wir müssen heute noch bekennen, daß diese mit solchem Aufwand an Studium festgestellten „Formen" in der Phantasie und unter der Hand des Künstlers zu lebensvollen, in allen Linien edelschönen Schöpfungen wurden. Und ist nicht in den allegorischen Darstellungen eines Perugino, Pinturicchio, Lo Spagna, Botticelli, Mantegna, ganz zu schweigen von jenen Raffael's, Michelangelo's, Giorgione's, Tizian's auch jeder letzte Rest von gelehrter Begriffsarbeit durch die kräftige, bewegliche Phantasie des Künstlers getilgt worden [65])? — Wenn ein solcher

Rest übrig bleibt, wie in den reizenden allegorischen Bildchen des Giovan Bellini, oder den astrologisch-allegorischen Fresken Miretto's in Padua, oder Tura's in Ferrara, so bleibt uns freilich nichts übrig, als in irgend einem Emblemata-Werk jener oder der nächstfolgenden Zeit die Lösung dieser spitzfindigen Bilderräthsel zu suchen. —

Auch die Geschichte — namentlich die römische — brachte man durch allegorische Elemente mit der Gegenwart in Verbindung. Das Bedeutsamste in dieser Beziehung sind die Darstellungen des Collegio del Cambio in Perugia, „eine religiös-historisch-moralische Epopöe, welche die göttliche und die menschliche Weisheit nebst der Erfüllung ihrer Verheißungen und Anordnungen in der Heiligen- wie in der Profangeschichte feiert und zur Anschauung bringt [66]." Hier war Francesco Matarazzo, von dem zugleich die erklärenden Distichen herrühren, der humanistische Beirath des Künstlers (Perugino). Von hier führt dann der Weg zu jenen culturphilosophischen Dramen, wie sie Raffael in der Camera della Segnatura hinterlassen: dem leuchtendsten Denkmal der innigen Verbindung von Wissen und Können, Künstlerthum und Gelehrtenthum, welche der wahre Grund der geistigen Größe der Renaissance-Periode ist. — Auch aus der nachrömischen Vergangenheit wurde geschöpft, doch mußten Beziehungen auf die Gegenwart klar liegen. Wenn Florenz und Venedig ihren großen Rathssaal mit Wandgemälden schmücken ließen, so waren sie nur darauf bedacht, die ruhmreichsten Ereignisse der Vergangenheit in der Erinnerung lebendig zu erhalten; in den Wandbildern der Stanza d'Eliodoro und dell' Incendio, in der Sala di Costantino war die Tendenz durch den Auftraggeber bedingt, die nur in Folge des hohen künstlerischen Sinnes ihres Schöpfers der idealen Weihe des Historien-Bildes nicht nahe trat. — Auch in das Leben der eigenen Zeit hielt man hie und da unmittelbar Einkehr — mittelbar hat man ja das Gehaben und Empfinden der Gegenwart in jede Vergangenheit getragen — wie dies u. A. die Darstellungen aus dem Leben des Herzogs Borso von Ferrara (von Cosimo Tura und Piero degli Franceschi) im Palazzo Schifanoja in Ferrara und die von Mantegna gemalten Fresken in einem Zimmer des Castello di Corte in Mantua,

welche Szenen aus dem Leben des Lodovico Gonzaga vorführen, beweisen. — In allen diesen Darstellungen hat der Künstler genug Kraft und Beweglichkeit der Phantasie besessen, die Intentionen des Gelehrten in eigenes Schauen umzusetzen, so daß sein Werk den Charakter jener Unmittelbarkeit und Selbstverständlichkeit erhielt, welcher nur da vorhanden, wo Gedanke und Form einem einzigen Schöpfungsact entsprangen. — Was Goethe vom wahren Dichter forderte: die Poesie commandiren zu können; die Künstler der Renaissance sind Zeugen der Berechtigung dieser Forderung.

Auch darin bekundet sich die energische Herrschaft der Besonnenheit über die Phantasie und der damit in Verbindung stehende Reichthum bildnerischen Vermögens; Eins wie das Andere ist freilich kein Ding, das man sich erwerben kann, sei es durch Gewalt oder sei es durch Demuth, denn

Wie im Leben, so im Dichten
Ist das höchste Gut die Gnade.

Es ringen und darben Jahrhunderte und der Thau des Himmels befruchtet sie nicht. Dann kann nur treue Hingabe an das Große und Schöne der Vergangenheit heitere Hoffnung auf die Zukunft in uns lebendig erhalten.

Damit seien die Bemerkungen über die künstlerische Phantasie jener Zeit geschlossen.

— — — — — — — — — — — — — —

Die künstlerische Erziehung des Trecento wird durch zwei Hauptmomente charakterisirt: Durch den Anschluß an die Antike in der Formenbildung und durch die Werkstatttradition in der Mache. — Giotto's und seiner nächsten Nachfolger Zug zur Natur konnte sich vorderhand, bei der Unsicherheit der Hand der Natur gegenüber, nur darin bekunden die antikisirenden Formen mit momentanem zuständlichem Leben auszufüllen, die hohen aber allgemeinen Linien dem Ausdrucke innerer Natur dienstbar zu machen; kaum je hat die christliche Kunst der Antike eifriger nachgestrebt als Giotto in seinen Campanile-Sculpturen oder Taddeo Gaddi und der große Sienese Lorenzetti in ihren Tafel- und Wandmalereien. Mehr als die stets antikisirende Profilbildung bekunden dies die Behandlung der Gewandung, die Haltungs- und Bewegungs-Motive.

Die Kunstpraxis dagegen fußte ganz auf der Werkstatttradition. Cennini belehrt uns, wie nicht blos das Handwerkliche, also Zubereitung der Bildfläche, Reibung der Farben, Auftrag des Goldes u. s. w., sondern auch das, was schon dem künstlerischen Prozeß angehört, z. B. Zeichnung des Haares, der Gewänder, Häuser, Bäume, dann welche Farbenmischung für das Colorit der betreffenden Gegenstände zu machen sei, durch ganz bestimmte Vorschriften geregelt war. Dafür setzte Cennini eine Lehrzeit von 12 Jahren an [67]). — Cennini's Traktat, bald nach 1400 geschrieben, war das Vermächtniß der sterbenden giottesken Epoche; 1435 erschienen des L. B. Alberti „Drei Bücher von der Malerei", das Programm gleichsam der neuen Kunstrichtung. — Der Gegensatz zu den Kunstprinzipien des Trecento steht gleich mit völliger Klarheit vor uns: Der Anschluß an die Formenbildung der Antike ist zu ersetzen durch die auf intensivem Naturstudium beruhende Nachahmung der Naturformen; an Stelle der Werkstatttradition in der Kunstpraxis soll eine unter steter Controle des denkenden Geistes stehende Arbeitsführung treten.

Thoren nennt Alberti diejenigen, welche meinen, ohne das hingebendste Studium der Natur, aus sich selbst heraus Formen schaffen zu können, die den Stempel der Schönheit an sich tragen. Auf allen Wegen hat unsere Beobachtung der Natur zu folgen; sie darf aber nicht auf deren Oberfläche haften bleiben, sie muß zum Kern jedes Natur-Organismus vordringen, von diesem heraus denselben nachschaffen. Bei dieser Naturnachahmung ist freilich stets zu berücksichtigen, daß das Ziel der Kunst die Schönheit ist; der Künstler soll daher zwar Alles der Natur entnehmen, doch dabei die schönsten Dinge auswählen, und diese dann im Kunstwerk als Theile zu einem Ganzen fügen. Damit wir aber dabei nicht an einen trockenen Eklektizismus denken, erklärt Alberti dies sofort: „Wer sich aber gewöhnt haben wird, in Allem, was er thut, die Natur nachzuahmen, der wird seine Hand so geübt machen, daß, was immer er thue, dies stets der Natur entnommen scheinen wird [68]). Die gesammte Malerei und Bildnerei des Quattrocento ist Zeugniß, wie sehr man dieser Forderung nachkam. Mit aller Liebe und Selbstentäußerung versenkte sich der bildende Künstler der Frührenaissance in die einzelne bestimmte Form des

Naturdings, um zum verschlossensten Leben zu gelangen, und gestaltete es so wieder mit aller Treue, auch die Härte nicht scheuend. Das ist es, was die Leistungen der Bildhauer und Maler des Quattrocento dem Auge zuerst so schlicht, ja dürftig erscheinen läßt; die Idee der Schönheit dämmert oft kaum in der harten, spröden Charakteristik eines Andrea del Castagno, Alesso Baldovinetti, Niccolo Alunno, Jacopo Bellini, Piero degli Franceschi; aber je intimer wir mit deren Werken werden, um so mehr beginnt die Fülle des darin verschlossenen Lebens sich vor uns zu regen und wir vergessen über diesem Reichthum den Mangel an Anmuth.

Das Studium der Antike bestimmte in dieser Zeit nur die künstlerische Erziehung des Architekten, im Entwurfe des Grundrisses sowohl, wie im Constructiven und in ornamentalen Details; der Bildhauer stand zur Antike im kühlsten Verhältniß, ebenso beeinflußte sie den Maler in nur sehr begrenzter Weise. Daß man antike Fragmente studirte, macht Jacopo Bellini's Skizzenbuch von 1430 zweifellos; ebenso sammelte Squarcione nicht blos antike Originalwerke, er ließ auch Gypsabgüsse antiker Statuen zu Studienzwecken in seiner Werkstätte aufstellen; die architektonischen Hintergründe florentinischer und umbrischer Meister zeigen auch den Maler des Quattrocento mit den antiken Bauwerken vertraut — bestimmenden Einfluß übte die Antike auf den Bildhauer und Maler des Quattrocento aber doch nur in der Veredlung des Raumgefühls und in der Composition der Handlung [69]).

Was die Kunstpraxis betrifft, so ist das Quattrocento die Zeit des rastlosen Suchens, des Experiments; die neu erstandene wissenschaftliche Forschung drang auch in die Werkstätte des Künstlers ein; sie übte bestimmenden Einfluß auf seine Praxis. So verband sich Brunellesco mit Paolo Tuscanello, um dessen perspectivische Theoreme praktisch zu erproben [70]); Paolo Uccello ließ sich von seinem Freunde Gianozzo Manetti in das Verständniß des Euclides zum Zwecke seiner perspectivischen Studien einführen [71]); zwischen Piero degli Franceschi und dem jüngeren Luca Pacioli herrschte eine solche Gegenseitigkeit zwischen Geben und Nehmen, daß es uns heute schwer wird, das Sondereigenthum des Einzelnen zu bestimmen.

L. B. Alberti aber und sein großer Vollender Lionardo repräsentiren dann in Einer Persönlichkeit die völlige Durchdringung und Harmonie von künstlerischer Praxis und theoretischer Lehre. — Bei ihnen ist die Kunstpraxis Wissenschaft geworden, wie diese also rastlosem Fortschritte zugänglich gemacht. — In den zehn Büchern von der Baukunst hat uns Alberti den kostbarsten Schlüssel zum Verständniß der Renaissance-Architektur hinterlassen, wie er darin zugleich die Bahnen vorzeichnete, welche nun die Architektur, Bramante eingeschlossen, wandelte; seine drei Bücher von der Malerei bereiteten Lionardo vor [72]). Bei Lionardo geht die Freude am wissenschaftlichen Experiment so weit, daß sie nicht selten der Freude an der vollendeten Kunstschöpfung in den Weg tritt. — Rastlos, aber auch mit größtem Erfolge war er bestrebt, die Machtsphäre der Technik zu erweitern, um die zahlreichen Darstellung heischenden Naturprobleme künstlerisch überwältigen zu können. Seine Traktate über Gegenstände aus der Technik der Malerei führen uns auf die Höhe, von der aus wir überschauen können, welch außerordentlichen Weg die Kunstpraxis der Malerwerkstätte im 15. Jahrhundert zurückgelegt hat.

Lionardo leitet zu den großen Cinquecentisten hinüber; aber wie er überhaupt der vollkommenste Repräsentant der Renaissance-Cultur ist, so erreichen auch die Bestrebungen des Quattrocento, dem er durch den größeren Theil seines Lebens angehört, in ihm ihren Höhepunkt.

Die Kunst war nun im Besitze der vollständigen Herrschaft über den ganzen Reichthum der Naturformen; sie hatte auch die Machtsphäre der Technik so erweitert, daß sich dieselbe jedem im Kunstwerke darstellbaren Naturprobleme dienstbar erwies. — Es konnte nun der letzte Schritt von der charakteristischen zur idealen Schönheit gethan werden. Da trat nun die Antike neuerdings als mächtiger Factor in das Kunstleben der Renaissance. — Dies nicht ohne äußeren Anlaß. Gerade zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstiegen der Apollo des Belvedère, die schlafende Ariadne, die Laokoon-Gruppe, der Torso des Belvedère und viele andere Marmorwerke, welche jetzt den Kern des vaticanischen und capitolinischen Museums und der Statuensammlung der Uffizien bilden, dem

Boden, und schmückten Villen und Paläste römischer Kardinäle und florentinischer Patrizier.

Diese Meisterwerke antiker Kunst waren es, welche nach Zeugniß Vasari's es bewirkten, daß die Härte und Trockenheit der Formengebung, welche auch in den großen Quattrocentisten, wie Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Filippo Lippi, Luca Signorelli, Andrea Mantegna nicht gänzlich ausgetilgt ist, schwand und die mit Anmuth gepaarte ideale Schönheit an deren Stelle trat [73]). — Thatsache ist es, daß den reifsten Schöpfungen des Cinquecento jenes unbeschreibliche Etwas eigen ist, welches die edelsten Schöpfungen der Antike wie ein göttliches Geheimniß umspielt. Alles Mühevolle, Unfreie ist verschwunden, jede Spur des Ringens der Idee nach Form getilgt; den Dingen der Natur gleich, die ja auch nicht in Form und Idee auseinanderfallen, sondern Eins nur im Andern da ist, Eins nur durch das Andere erkannt wird. Doch eben so ist es Thatsache, daß man nur auf dem Wege, welchen die Quattrocentisten eingeschlagen, auf diese freie Höhe gelangen konnte. Den gleichen Weg, wie die antike Kunst, wenn auch in kürzeren Etappen, mußte man zurücklegen, wollte man ein gleiches Ziel erreichen. Im harten Kampfe mit der Natur mußte man lernen sie zu bemeistern, um dann ihr gegenüber wieder frei zu werden; ganz intim mußte man mit ihr geworden sein, um äußerliche Naturtreue durch ideelle Naturwahrheit ersetzen zu können. Ohne den vorausgegangenen entsagungsvollen energischen Naturalismus der Quattrocentisten hätte jeder starkwirkende Einfluß antiker Formenbildung leicht zu einer Gefahr gesunder Kunstentwicklung werden können; der Klassizismus des vorigen Jahrhunderts mit seiner leeren Formeneleganz ist dafür Zeuge.

Die großen Cinquecentisten haben die Bedeutung ihrer Vorgänger begriffen; man hat z. B. die Malereien der Kapelle Brancacci nicht minder studiert, wie die Werke der Alten.

Solche Prinzipien bestimmten im Allgemeinen die künstlerische Erziehung der Renaissance; es ist nun nur noch einiger Formalitäten der Werkstatterziehung zu gedenken. — Der Knabe trat zwischen dem 10. und 12. Jahre in die Werkstätte eines Meisters. Nach Cennini würde man schließen, daß diese Lehrzeit dann 12 bis

13 Jahre gedauert habe; dem widersprechen die Statuten der Confraternitäten, welche bestimmen, daß die Lehrzeit nicht unter drei Jahren normirt sein dürfe und die factisch gewöhnlich auf 5 bis 7 Jahre bemessen ward [74]). Der Vertrag, welchen der Meister mit dem Lehrling (Discepolo) abschloß, mußte dem Camerlengo der Confraternität zur Aufbewahrung übergeben werden; er konnte vom Lehrling nur mit Wissen und Willen des Meisters gelöst werden [75]). Während dieser Lehrjahre hatte er sich, wie der Lehrling jedes anderen Handwerks, den demüthigsten Verrichtungen zu unterziehen, aber dabei gewann er die volle Herrschaft über das Material, die volle Einsicht in dessen Eigenthümlichkeiten, die ihm einerseits die Grenzen des Darstellbaren klar erkennen ließ, andererseits ihm innerhalb derselben unangefochten Sicherheit gewährte. — Neben der Technik des bestimmten Zweiges der bildenden Kunst, welchem sich der Lehrling augenblicklich zuwandte, erwarb er sich dann die größte Tüchtigkeit in dem, was das allen Zweigen der bildenden Kunst gemeinsame Fundament ist: im Zeichnen. Wie ernst und streng es damit gehalten ward, geht ebenso aber aus Cennini wie aus Alberti's Traktat hervor. — Selbst Sonn- und Festtage benützte der Lehrling, um vor dem Werke eines tüchtigen Meisters seine eigene Kraft zu prüfen. — Diese Fertigkeit und Festigkeit im Zeichnen ist eine der hervorragendsten Ursachen jener künstlerischen Universalität, der wir in jener Zeit von Giotto bis Michelangelo begegnen. — Ghiberti spricht in seinem zweiten Commentar das schöne freie Wort aus: Wenn die Natur uns irgend etwas zugesteht, so thut sie dies ohne jegliche Kargheit. — Solche Zugeständnisse der Natur müssen aber doch erst durch rastlose Arbeit verdient werden, sollen sie Früchte tragen. — Die verschiedenen Bildwerktechniken und die Technik der Malerei konnten nicht selten in Einer Werkstätte erlernt werden; war dies nicht der Fall, so konnte sich der Lernbegierige der fremden Technik von seinen soliden künstlerischen Fonds aus, die er schon besaß, doch leicht bemächtigen [76]); wandte sich später der bildende Künstler auch der Architektur zu, so war die Hauptsache doch der Entwurf, da ihm bei Ausführung desselben ausgezeichnete Werkmeister zu Gebote standen. — Wie günstig diese Universalität künstlerischer Praxis auf das Wesen jedes

einzelnen Zweiges der bildenden Kunst zurückwirkte, braucht nicht besonders gesagt zu werden. — Am schnellsten macht es uns die Malerei jener Zeit klar, mit ihrer vom ausgebildetsten Raumgefühl zeugenden Composition und der bestimmten präzisen Formengebung.

Nach Ablauf der Lehrjahre wurde der Lehrling Gehilfe (garzone); als solcher mußte er mindestens 2 bis 3 Jahre arbeiten, bevor er als Meister in eine Compagnie immatriculirt werden konnte [77]).

Die Gehilfenzeit war nun erst recht wieder Lehrzeit. Der Gehilfe trat in die Werkstätte eines Meisters, dessen Art ihm besonders zusagte, oder dessen Ruhm und reiche Thätigkeit ihn besonders anlockte. Sobald dies geschehen, durfte er weder in der Werkstätte noch zu Hause Arbeiten auf eigene Rechnung durchführen [78]); da er nun ausschließlich die Skizzen und Entwürfe seines Meisters durchführte, so erscheint es selbstverständlich, daß er sich auch dessen pädagogische Fortbildung gefallen ließ. — Squarcione's Werkstätte in Padua repräsentirt dem Wesen nach die erste Akademie und das künstlerische Verdienst dieses Meisters muß weit mehr in seiner pädagogischen als selbstschöpferischen Thätigkeit gesucht werden. — In Mailand sammelte Lionardo eine Schaar junger Künstler um sich; der Lehrgang scheint ein ganz geregelter gewesen zu sein. Ludovico Sforza förderte diese Vereinigung und sie führte in aller Form den Namen Academia. Das unvergleichliche Denkmal derselben sind Lionardo's kunsttheoretische Traktate, welche in seiner Lehrthätigkeit ihren äußeren Grund hatten. — Aus solchem Werkstattverhältniß geht hervor, daß jene Künstler, welche in der Eigenschaft eines „Gehilfen“ in der Werkstätte eines großen Meisters standen, dessen „Schule“ bildeten, indem sie von den Normen seiner Arbeitsführung, ja nicht selten auch seiner Naturanschauung, selbst dann noch weiter bestimmt wurden, wenn sie schon als selbstständige Meister zu schaffen begonnen hatten.

So steht denn der Künstler der Renaissance in Mitte des Gedankenwogens seiner Zeit, ergriffen von ihm, doch nicht halt- und rathlos gemacht. Alle Sinne stehen offen, die neue Vorstellungs- und Empfindungswelt in sich aufzunehmen: aber sieghaft herrscht seine Besonnenheit über dem Chaos; die plastische Kraft

erlahmt ihm nicht, ehe das Flüssige und Flüchtige in feste Gestalten sich gefügt hat. Und diese innere Gestaltenwelt bannt er in Formen voll strotzender Kraft und Fülle des Wesens; zuletzt aber zieht die Kunst der Antike den letzten Schleier von seinem Auge und dieses dringt nun zu den Urformen der Dinge, wo die Natur in ihrer Wesenheit und darum in ihrer unvergänglichen Jugend und Schönheit sich ihm offenbart. Und hier schaltet nun sein Genius wie das Kind im Vaterhause. Das spröde, todte Material muß sich seinem Willen fügen; er hat ja von Kindheit an in demüthiger Arbeit mit dessen Widerstand gerungen; so herrscht er nun auch darüber als freier Künstler.

III.

Die Frau und die Kunst.

Zu Anfang des dritten der Bücher von der Malerei hat L. B. Alberti es als Zweck des Kunstwerkes hingestellt, daß der Künstler sich dadurch wohl nicht Reichthümer, doch aber Gunst, Wohlwollen und Ruhm bei den Zeitgenossen erwerben möge. Dies setzt einen innigen Contact zwischen den Produzirenden und Genießenden voraus: eine Erscheinung, die wir allerdings in jeder wahrhaft schöpferischen Kunstperiode beobachten können.

Wir sahen, wie der Künstler der Renaissance den Idealen, Neigungen und Stimmungen der Zeit entgegen kam; so fand denn auch wiederum der Künstler für seine Schöpfungen Verständniß, Förderung, Anerkennung von Seite der Gesellschaft.

Die politische Gliederung derselben und deren Thatäußerungen fallen in die Wirkungssphäre des Mannes; aber das, was wir innerhalb dieses Bannes als moralische Lebensluft athmen, was unsere sittlichen und ästhetischen Neigungen bestimmt, geht auf die Frau als Ursprung zurück.

Die Begeisterung für die Schönheit der Schöpfungen antiker Rhetoren, Dichter und Künstler, der Enthusiasmus, mit welchem man sich an die Natur schloß, sind doch nur das Resultat eines

feinen Empfindungslebens, eines geläuterten Geschmacks; der Ansturm äußerer zerstörender Mächte, gegen welche die Besonnenheit des Künstlers sieghaft kämpfte, mußte auch von den Genießenden sieghaft bestanden werden, sollten sie mit jener nachhaltigen Liebe, die aus dem Verständnisse reift, den ausgeglichenen Gebilden der Dichter und Künstler entgegentreten.

Diese Feinheit der Empfindung inmitten des Kampfes mächtiger Leidenschaften und Triebe, der Enthusiasmus für das Schöne bei so viel Noth und Gewaltthat der Zeit, die Geschlossenheit und Harmonie der Ausbildung der Persönlichkeiten inmitten fortschreitender politischer Desorganisation: kaum dürfte man irren, wenn man die Erklärung dafür in der Stellung suchte, welche sich das Naturell der Frau im sozialen Organismus erworben hatte.

Die Mönchstheologie des Mittelalters hatte die Frau geschmäht als berufenstes Werkzeug des Teufels; der Cultus des Ritterthumes sie auf eine Höhe gehoben, von der kein Pfad in die schöne Wirklichkeit des Lebens hinabführte.

So galt es nun, die Frau in die Rechte des Menschen wieder einzusetzen, ihr jene Macht zu verleihen, die nothwendig, wenn ihre durch Bildung vollentwickelte Natur, ohne Abzug, in der Gesellschaft ein Wirkendes werden sollte.

Die Renaissance hat dies geleistet.

Egidio Romano, der ca. 20 Jahre vor Dante geboren ward, hatte zwar nachgewiesen, daß der Mann die Frau nicht wie eine Magd behandeln dürfe, aber er hatte die Oberherrlichkeit des Mannes doch noch durch den Besitz eines größeren Maßes von Verstand und Vernunft gerechtfertigt, die Frau nur nach einigen Seiten hin dem Manne ebenbürtig gefunden. Die schönste Zier der Frau sah er darin, wenig Worte zu machen, fein stille zu sein [79]). Dante nimmt auf den Fortschritt der sozialen Befreiung der Frau nur mittelbaren Einfluß durch Förderung der sittlichen Würde der Frau. Mit Flammenworten hat er gegen die sittliche Losgebundenheit der florentinischen Frauen seiner Zeit geeifert, hat die Forderungen gestellt, welche die Frau zu erfüllen habe, um eine Zier ihres Geschlechtes zu sein; glücklich pries er die Zeit, da die Frauen „mit dem Knaul und Spinnrad" sich beschäftigten:

„Die Eine wachte sorglich an der Wiege
Und brauchte, lullend, jene Redeweise,
An der zuerst sich Väter freu'n und Mütter,
Die Andere, den Faden zieh'nd am Rocken,
Erzählte Märchen, in der Ihr'gen Mitte,
Von Rom und Fiesole, und den Trojanern[80]."

Petrarca hat trotz seiner Canzonen und Sonette, mit welchen er das Leben und den Tod der Madonna Laura feierte, da wo er als Gelehrter auftritt, nur in geistreicher Weise die mönchstheologischen Schmähungen des weiblichen Geschlechtes variirt[81]). Der Erste, der entschieden für die soziale Emancipation der Frau eingetreten, war Boccaccio, und zwar nicht in Worten, sondern durch die That. — Im Decameron erscheint die Frau nicht blos als Mittelpunkt und Leiterin des geselligen Kreises; weit wichtiger ist es, daß in diesen hundert Novellen der Verstand der Frau, äußere er sich nun als im Dienste der Sittlichkeit stehende Klugheit oder im Dienste der Unsittlichkeit stehende Listigkeit, sich fortwährend mit dem Verstande des Mannes mißt und aus dem Kampfe mit ihm nicht selten sieghaft hervorgeht. Das Lob der Frauen, die Anerkennung ihrer Geistes- und Herzensqualitäten, von der das Decameron überfließt, konnte durch das spätere griesgrämige, boshafte Werk „Corbaccio" nicht mehr vernichtet werden. — Schon im Decameron treten die Frauen genug oft als Vertreterinnen praktischer Lebensphilosophie auf; bald erhielten sie auch in ernsten moralphilosophischen, ja sogar theologischen Fragen das Wort.

Bei den Zusammenkünften in der Villa des Antonio Alberti vor der Porta S. Niccolo von Florenz im Jahre 1389 nahm die Frau an den Disputationen, die dort über Philosophie, Moral, Medizin, Geschichte und Politik der Gegenwart geführt wurden, hervorragenden Antheil.

In einer solchen Disputation über das Thema, ob der Vater oder die Mutter den Sohn mehr liebe, gewannen sogar die Frauen unter der Führung der schönen und klugen Cosa den Sieg über die männlichen Disputanten.

Damals schüttelte der alte Biagio Pelacani von Prato — ein in jener Zeit vielgefeierter Rechtslehrer — sein Haupt und

sagte verwundert: „Wahrlich, bei unserer lieben Frau Maria, niemals hätte ich geglaubt, daß die Frauen von Florenz der Natur- und Moralphilosophie so kundig und in Logik und Rhetorik so schlagfertig sind.“ „Meister,“ antwortete ihm darauf Cosa, die schöne, tapfere Streiterin mit sanfter Stimme, „die florentinischen Frauen strengen eben ihren Kopf an, zu thun und zu sprechen, so gut es ihre Kraft zuläßt, da sie nicht möchten, daß ihnen von Schäckern ein x für ein u gemacht werde [82].“ — Und zu eben jener Zeit nahm der gefeierte Theologe Luigi Marsili keinen Anstand, Frauen zu den Zusammenkünften, die im Kloster und in der Kirche von S. Spirito in Florenz gehalten wurden und wobei über theologische und philosophische Gegenstände disputirt wurde, zuzulassen. — Das geht aus einem Sonett hervor, welches Angelo Torini, den ich schon einmal als Kämpen für die mittelalterliche Weltanschauung anführte, gegen Luigi Marsili richtete, worin er ausführte, die ernste Wissenschaft sei nur eine Sache für Eingeweihte, nicht für Ignoranten wie es Weiber und Kinder sind, weßhalb es ihm sehr mißfalle, bei solchen Gelegenheiten Frauen in Kirche oder Consistorium zu sehen [83].

Man fand es bald heraus, es handelte sich darum, den Capital-Irrthum von der niedrigeren geistigen Organisation der Frau zu bekämpfen, zu beseitigen, wollte man weiter erfolgreich für die soziale Befreiung der Frau eintreten. — Dabei wurde bald die Philosophie des Aristoteles, bald die Lehre der Bibel oder auch Beides zu Hilfe gerufen. — Der anonyme Autor einer Vertheidigungsschrift der Frauen, welche der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört, bewies aus der Genesis und mit Zuhilfenahme des Aristoteles die Gleichheit der Natur der Frau mit der des Mannes. Daß die Frau nicht neben dem Manne, sondern nach dem Manne aus dessen Rippe geschaffen sei, habe seinen Grund in der Neigung (intenzione) der Natur, nicht die Fülle der einzelnen Individuen, sondern nur den Species-Typus zu schaffen [84]. Gleich dem Manne ist die Frau nach dem Bilde Gottes geschaffen, da der Geist ihr so unmittelbar von Gott eingegossen ward, wie dem ersten Manne, die Aehnlichkeit mit Gott sich aber nur auf den Geist, nicht auf den Körper bezieht. Wer also darf es dann noch wagen vor-

zugeben, die Frau sei schlechterer Art als der Mann, oder unvollkommener als dieser? — Eins freilich gab dieser Autor noch zu: wenn die »anima intellettiva« der Frau gleich sei der des Mannes, so herrsche doch eine Differenz in der »anima razionale«, da diese in ihren Aeußerungen von dem Körper bedingt ist, der Körper der Frau aber schwächlicherer Constitution als der des Mannes ist. Zugegeben aber auch diesen Gradunterschied in der Kraft des Verstandes, ist damit durchaus nicht gesagt, daß die Frauen so geringen Geistes wären, als deren Verleumder behaupten wollen [85]).

Auf der Höhe der Bildung seiner Zeit steht dann Baldassare Castiglione auch in Behandlung dieser Frage.

Klar und bündig setzt er auseinander, daß Individuen, welche derselben Species angehören, essenziell gleich vollkommen sein müssen; da nun die Frau gleich dem Manne der Species „Mensch" angehört, so kann sie auch nicht diesem essenziell an Vollkommenheit nachstehen. Der Unterschied zwischen beiden kann nur ein accidenteller sein. Aber selbst in dieser Hinsicht wäre es falsch, dem Manne größere Vollkommenheit als der Frau zuzuschreiben. — Die größere physische Kraft des Mannes macht nicht seinen Werth aus; gerade diesen führen wir auf ganz andere Qualitäten zurück; was aber den Geist betrifft, so lehrt die Erfahrung, daß die Frau alle jene Dinge verstehen kann, die der Mann versteht, daß ihr Intellekt in alle jene Dinge einzudringen vermag, wohin der Geist des Mannes eindringt. Im Uebrigen ist selbst das, was in der Constitution der Frau als Schwäche erscheint, von der Natur zu ganz bestimmtem Zwecke so geordnet worden.

Aber man darf Castiglione nicht mißverstehen; die Zeit war zu gesund, er selbst ein zu heller, klarer Kopf, als daß er mit seinem Kampf für die Gleichwerthigkeit der Frau mit dem Manne solche soziale Zwitterbildungen habe stützen wollen, wie sie die Gegenwart zeitigt; dafür hat er nur Worte härtesten Tadels. Wie es dem Manne zukommt, eine kräftige feste Männlichkeit in Allem zu zeigen, so ziert es die Frau, in jeder ihrer Bewegungen, im Gehen und Stehen, in jedem ihrer Worte alle Mannesähnlichkeit zu meiden, sich sanfter Zartheit und weiblicher Holdseligkeit durchaus zu befleißen [86]).

Verglichen mit Castiglione zeigt das Raisonnement des Agnolo Firenzuola, des italienischen Frauenlob der Renaissance, einen Rückschritt. Er deduzirt so:

Da die Seelenkräfte der Frau die gleiche Wurzel haben wie die des Mannes, so müssen sie auch die gleichen Wirkungen hervorbringen. Daß sie aber wirklich die gleiche Wurzel haben ist sicher, da die Seele des Mannes sowohl als auch die der Frau von Gott nach seinem Ebenbilde geschaffen wurden. Wenn aber ein verschiedener Grad der Vollkommenheit zwischen den Seelenkräften des Mannes und der Frau nicht herrscht, so kann, falls die Früchte hie und da dennoch verschieden, nur die Erziehung für diese Verschiedenheit verantwortlich gemacht werden [87]).

Mit dem Kampfe für die geistige Rehabilitation der Frau, mit der eifrigen Beweisführung, daß sie nicht niedrigeren Ursprungs als der Mann sei, hängt es zusammen, daß nun auch schon Rufe hörbar wurden gegen die Ungerechtigkeit der Gesellschaft, welche dem Manne Alles, der Frau nichts verzeihen mag. In der berühmten Philippika, welche Lorenzo Valla in seiner schon erwähnten Schrift „Ueber die Lust und das höchste Gut" gegen das Cölibat richtete, kommt folgender Ausruf vor:

„O armes, bedauernswerthes Geschlecht; ungestraft brechen die Männer die Ehe, ohne daß es der beleidigten und gequälten Gattin zustände, das Recht der Wiedervergeltung zu üben. Männer dürfen ihre Gattin verstoßen, sich von ihr trennen — dem unglücklichen Weibe wird dies nicht gestattet. — Wahrhaftig, nur allzu wahr ist es, was ich oft aus Frauenmund hörte: den Raben schenkt man Verzeihung, die Tauben quält man mit harter Strafe [88])."

Noch eindringlicher mahnte Castiglione, gewiß eine der sittlich schönsten Persönlichkeiten der Renaissance, zur Gerechtigkeit:

„Und was ist es denn Außerordentliches, wenn ein Weib, das sich Jahre lang von einem edlen, wohlgebildeten Manne geliebt und angebetet sieht — von einem Manne, der tausendmal im Tag sein Leben für sie einsetzen möchte, der keinen andern Gedanken hegt, als ihr zu gefallen, was ist es, wenn sie endlich solchem Liebeswerben sich gefangen giebt, da ja doch der Tropfen gemach auch den härtesten Marmor aushöhlt?! und daß sie, von Leiden-

schaft bezwungen, ihm endlich das gewährt, was sie, wie man gerne sagt, in Folge der Schwäche des Geschlechts mehr ersehnt, als der Liebende? —

„Erscheint euch jenes Irren so groß, daß diese Unglückliche, die endlich so vielen Schmeicheleien zum Opfer gefallen, nicht — zum Mindesten — die Verzeihung verdiene, welche man Mördern und Räubern, Dieben und Verräthern gewährt? Erscheint euch jener Fehler so ungeheuer, daß ihr gar daraus eine Anklage gegen das ganze Geschlecht schmieden wollt[89])?"

Allerdings, auch im Zeitalter der Renaissance mangelten den Frauen die Gegner nicht. Und zwar waren das nicht blos solche, in welchen der Geist mittelalterlicher Mönchstheologie nachwirkte; sie waren auch zu finden unter den glänzendsten Repräsentanten der neuen Bildung. Die Motive ihrer Gegnerschaft, ihre Waffen und die Art der Führung derselben hatten freilich nichts oder wenig gemein mit jenen der Mönchstheologen. — Die Motive lassen sich auf zwei zurückführen: auf die Abneigung der Gelehrten gegen die Ehe und auf den Freundschaftscult. Nach zwei Richtungen hin sind diese Motive aus der Zeit erklärbar. — Heroische Zeitalter und Zeitalter hervorragend gelehrter, also männlicher Bildung werden der Freundschaft stets einen höheren Werth zuerkennen als der Liebe. — Der Mann ist der natürliche Genosse des Mannes bei Durchführung hoher, kühner Thaten; die Stille der Gelehrtenstube will nicht gestört werden durch Familienjammer oder Familienfreuden. — So mangeln der Renaissance die Harmodios- und Aristogeiton-Freundschaften nicht und das Gelehrtenthum hatte sich in der Cultur eine so glänzende Stellung erobert, wie kaum je wieder. — Dort aber, wohin der Strom der Gelehrsamkeit trug, bei den antiken Dichtern, Philosophen und Rhetoren, fand man eben wieder jene Höherschätzung männlichen Thuns, männlichen Denkens, männlichen Empfindens. Platon, Plutarch und Cicero wurden den Frauen gleich gefährlich.

Petrarca hatte geschrieben: die Ehe und das Studium der Philosophie werden stets in Zwietracht mit einander sein. Mögen die also Weiber nehmen, welche Liebkosungen, Kindergeschrei und nichtige Geschäftigkeit lieben und auf diese Weise ihren Namen

Mann von solcher Beschaffenheit war, wie Ew. Excellenz an demselben kannte und auch unserem Hause sehr ergeben, so ist in der That auch die Liebe, die ich für ihn im Leben gehegt, durch seinen Tod nicht erloschen, sondern es erstreckt sich dieselbe auch auf seinen Sohn Francesco" u. s. w.[108]).

Die Schwester des Guidobaldo, des Gatten der Elisabetta, vermählt an Francesco Maria della Rovere, empfahl den jungen Raffael an Pietro Soderini, dem Gonfaloniere von Florenz, in einem Briefe, der nicht minder ehrenvoll für den Künstler, wie für sie selbst ist: „Mächtiger und Erlauchter, wie ein Vater zu verehrender Herr! Der Ueberbringer dieses Briefes wird der Maler Raffael von Urbino sein, welcher, da er in seiner Verrichtung ein gutes Talent hat, den Entschluß gefaßt hat, sich einige Zeit zu seiner weiteren Ausbildung in Florenz aufzuhalten. Und da sein Vater ein sehr trefflicher und mir befreundeter Mann gewesen und auch der Sohn bescheiden und wohlgesittet ist, so liebe ich denselben in jeder Beziehung ungemein nnd wünsche, daß er es zu einer guten Vollkommenheit bringe. Ich empfehle ihn somit Ew. Herrlichkeit auf das Angelegentlichste so viel ich nur vermag, und ersuche Euch, es möge Euch aus Liebe zu mir gefallen, demselben in jedem vorkommenden Falle alle Hilfe und Begünstigung angedeihen zu lassen, indem ich allen Nutzen und alle Gefälligkeiten, die er von Ew. Herrlichkeit erhalten wird, als mir selbst erwiesen betrachten und Euch dafür zum größten Danke verpflichtet sein werde. Womit ich mich Euch empfehle und zu Gegendiensten erbiete[109])."

So wenig wir die persönlichen Beziehungen zwischen Veronica Gambara und Correggio kennen, so läßt ein Brief, den Veronica an Beatrice d'Este von Mantua richtete, doch den wärmsten Antheil für den Künstler hervorleuchten:

„Ich würde glauben, mich gegen Ew. Herrlichkeit zu verfehlen — schreibt sie — wenn ich nicht Einiges über das Meisterwerk der Malerei mittheilte, das unser Antonio Allegri eben jetzt vollendet hat, da ich weiß, das Ew. Herrlichkeit, die sich vortrefflich auf solche Dinge versteht, daran Freude haben wird. Das Bild stellt die Magdalena in der Wüste vor, in eine düstre Höhle geflüchtet, um Buße zu thun: sie kniet von der rechten Seite mit verschränkten,

zum Himmel erhobenen Händen, um Vergebung für ihre Sünden zu erflehen; ihre schöne Haltung, der Ausdruck des edlen, lebhaften Schmerzes, ihr höchst reizendes Gesicht machen sie bewundernswerth, so daß jeder erstaunt, wer sie erblickt. In diesem Werk hat er alles Erhabene der Kunst, darin er großer Meister ist, ausgesprochen [110])."

Keine Fürstin jener Zeit aber hat sich auch unmittelbar für Kunst und Künstler in höherem Grade interessirt als Isabella d'Este, Markgräfin von Mantua. In scharfumgrenztem Bilde zeigt sie alle die Tugenden, welche die ausgezeichneten Frauen jener Zeit charakterisirten: Klugheit dem praktischen Leben gegenüber, tiefen und ausgebreiteten Sinn für wissenschaftliche Bildung, lebendiges Schönheitsgefühl und geläuterte ästhetische Empfindung, ungeschwächte Genussesкraft und die daraus entspringende unversiegliche Lebensheiterkeit, echte Weiblichkeit ohne jede Prüderie.

Geboren am 18. Mai 1474 als Tochter der Eleonora von Arragon und des Herzogs Ercole von Ferrara, hat sie ideale Lebensgüter schon durch ihre Mutter schätzen und ehren gelernt. Sechs Jahre alt ward sie mit Giovan Francesco II., Markgrafen von Mantua, verlobt, dem sie dann 1490 angetraut ward. Die Ehe war eine überaus glückliche; aus allen Briefen, die Isabella an ihren Gatten schrieb, vernehmen wir den starken Herzschlag warmer Empfindung. Und wie sollte es anders sein, da bei Isabella zur Schönheit des Geistes sich auserlesene Schönheit des Körpers gesellte. Als sie, achtundzwanzigjährig, der Hochzeit der Lucrezia Borgia mit ihrem Bruder Alfonso beiwohnte, schrieb eine Hofdame der Isabella, Marchesana von Cotrone, an den Markgrafen Francesco:

Die Braut (Lucrezia) ist nicht besonders schön, aber von anmuthigem Gesicht, und trotz ihrer vielen Damen, und trotz der erlauchten Madonna von Urbino (Elisabetta), welche sehr schön ist und in Wahrheit beweist, daß sie die Schwester Ew. Excellenz ist, trägt doch meine erlauchte Herrin Isabella nach der Ansicht der Unsern und derer, welche mit dieser Herzogin Ferrara's gekommen sind, den Preis der Schönsten davon; und dies ist zweifellos, denn neben ihrer Herrlichkeit waren alle andern nichts. Demnach wer-

den wir das Pallium in das Haus meiner Gebieterin davontragen [111]). Lionardo's Porträt der Isabella, der sie um 1500 gemalt, ist leider verloren; das Tizian's stellt sie schon in reiferem Frauenalter dar [112]).

Isabella begann mit Sammlung musikalischer Instrumente (von 1494 an), war sie ja doch selbst in ihrem Kreise als Lautenspielerin und Sängerin gefeiert. Bald aber steckte sich ihr Sammeleifer höhere und weitere Ziele. In ihrem kleinen aber schnell berühmt gewordenen Museum La Grotta und in ihrem Studiolo vereinigte sie bald eine erlesene Zahl antiker Gemmen und Cameen, Krystall- und Metallspiegel, Medaglien, eingelegter Metallarbeiten; die größte Sorge jedoch verwandte sie auf die Anlage ihrer kleinen Gemäldesammlung. Man muß den Briefwechsel lesen, den sie mit Perugino und Giovan Bellini führte, um ihre leidenschaftliche Kunstliebe ganz würdigen zu können. Wie sie da bittet, schmeichelt, zürnt und droht und doch schließlich allen Aerger vergißt und verzeiht, wenn nur endlich das vollendete Werk vor ihrem Auge steht [113]). So besaß sie in ihrem Studio Bilder von Lorenzo Costa, Perugino, Bellini, Mantegna und Correggio. Auch einige antike Marmorstatuen und Bronzen hatte sie zu erwerben gewußt; das Inventar führt darunter einen entschlafenen Amor von Praxiteles auf; über den berühmten schlafenden Cupido des Michelangelo, welchen sie von Cesare Borgia zum Geschenk erhalten hatte, schrieb sie an ihren Gatten: „als modernes Werk hat er nicht seines Gleichen."

Der Neigung für die Kunst ging zur Seite die Neigung für die Literatur. Ich erwähnte schon, daß Isabella mit den hervorragendsten Gelehrten und Dichtern ihrer Zeit in lebhaftem Verkehr stand, so mit Pietro Bembo, Baldassare Castiglione, Paolo Giovio, Aldus Manutius, Bernardo Tasso, Ariosto und Anderen. Aldus, mit dem sie ununterbrochen, entweder direct oder durch ihren Geschäftsträger in Venedig, Lorenzo da Pavia, correspondirte, mußte ihr von allen Werken in lateinischer Sprache, die in kleinem Format bei ihm erschienen, Abzüge auf Velinpapier in schönem Einband zusenden. Doch war dies nicht die durch die geistige Physiognomie eines Autors wenig interessirte Neigung des Bibliophilen; dachte

sie ja allen Ernstes daran, die Manen Virgil's wieder zu versöhnen, indem sie ihm ein Denkmal da errichtete, wo ein solches einst gestanden, bis vor fast hundert Jahren ein Verwandter des Hauses Gonzaga, Carlo Malatesta, dasselbe in den Mincio stürzte, in eifersüchtigem Zorn über die Ehren, welche dem Bildwerk erwiesen wurden. Mantegna machte die Zeichnung. Die Inschrift des Denkmals sollte lauten:

Publius Virgilius Mantuanus.

Isabella Marchionissa Mantuae restituirt [114]).

Und wie hoch muß die gelehrte Bildung Isabella's gestanden haben, da ihr Aldus als ein Zeugniß besonderer Verehrung und Bewunderung ihrer Kenntnisse und ihres sittlich reinen Charakters die Vita des Apollonios von Thyana, die Schrift des Eusebius contra Hieroclem und die Carmina des Gregor von Nazians zusenden konnte [115]). Isabella war es auch, der Ludovico Ariosto zuerst den Plan seiner unvergänglichen Dichtung Orlando furioso entwickelte zu ihrer ungeheuchelten Freude und Genugthuung. Bei all diesen hohen Bildungstendenzen bewahrte sich Isabella den scharfen Blick für das praktische Leben. Gleich ihrer Mutter Eleonora war sie ihrem Gatten auch Gefährtin in der Arbeit der Regierung. In jenen Jahren, da Cäsare Borgia's mit List und Gewalt, Genie und Brutalität verfolgter Plan, Italien als Kirchenstaat zu einigen, die Existenz aller Kleinstaaten bedrohte, bewies Isabella ein eben so treffendes Verständniß der Sachlage, wie scharfes Beobachtungstalent und politische Klugheit, wo sie gelinde eingriff [116]).

Isabella's Gatte starb am 29. März 1519; so lebte sie nun ganz der Erziehung der noch minderjährigen Kinder, in welchen sie jene Schönheit und Freiheit des Geistes zu entwickeln suchte, die sie selbst besaß [117]) — und ihren wissenschaftlichen und künstlerischen Neigungen.

Während der Belagerung und furchtbaren Plünderung Rom's im Jahre 1527, befand sich Isabella in der ewigen Stadt; damals mochte es auch wohl auch durch ihren Geist ziehen, daß die Götterdämmerung jenes herrlichen Zeitalters gekommen, zu dessen schönsten Schöpfungen sie selbst gehörte, wenn sie diesen Gedanken auch

kräftiger trug als ihr edler Freund Castiglione, dem darüber das Herz gebrochen.

Im November 1529 weilte Isabella gelegentlich der Ankunft Kaiser Karl V. in Bologna, wo zu jener Zeit das Haus ihrer Freundin Veronica Gambara der Sammelpunkt der vornehmen und geistvollen Fremden war.

Isabella starb am 13. Februar 1539 zu Mantua; sie wurde im Kloster St. Paolo begraben, ihre Asche aber bei der Eroberung Mantua's durch die Franzosen 1796 während brutaler Plünderung der Gräber in die Winde gestreut[118]).

Ich habe das Bild dieser erlauchten Frau nur in flüchtigem Umriß zeichnen können; doch auch so wird es andeuten, was das Leben an Schönheit und die Kunst an höherer Schätzung und Erkenntniß durch die Frauen jener Zeit erfahren hat. — Dem gegenüber ist ein Unwesentliches, wie weit die Frauen sich an der Ausübung der Kunst betheiligten.

In Perioden, wo die Kunst nach Formen ringt, den gährenden Ideengehalt der Zeit zu gestalten, wo sie auf einen Eroberungszug aus ist nach neuen Mitteln für ihre künstlerischen Absichten, bedarf sie stets der robusteren geistigen und physischen Kraft des Mannes zur Erzielung ihrer Erfolge. Dazu kommt es, daß solche gesunde Kunstperioden das kokette Spiel mit der aparten Noblesse nicht kennen, sondern die Kunstübung von einem stark handwerklichen Boden ausgehen lassen. Erst wenn der Kampf vorüber, wenn eine neue Formenwelt für die Gestaltung heischenden Ideale geschaffen, wenn die Technik so weit geführt ist, daß sie jedem Problem gegenüber — dessen Lösung der Kunst zukömmt — sich gefügig zeigt, ist die Zeit gekommen, da auch die Frau an das Erbe herantritt, um mit demselben zu schalten. Weil aber von jenem Zeitpunkt an, da die Neuschöpfung von Formen aufhört, die vorhandene Formenwelt sich nur weiter auslebt, bis daß sie eine todte Hieroglyphensprache geworden, die Kunstübung immer einen dilettantischen Zug tragen wird; so kann man die Kunstübung der Frauen überhaupt vom Dilettantismus nicht freisprechen.

Noch vor Ablauf der Mitte des 16. Jahrhunderts hat die Kunst der Renaissance ihre formenschöpferische Kraft erschöpft, was

darnach kommt, ist erfolglose Ueberanstrengung, talentloses oder talentvolles Schalten mit dem vorhandenen Erbe. Die große Mehrzahl der Frauen, welche die Kunstgeschichte Italiens nennt, gehört nun eben der zweiten Hälfte des 16. und dem 17. Jahrhundert an [119]). Ganz unbedeutend dagegen ist die Zahl der Frauen, welche während unseres Zeitraums an der Kunstübung werkthätigen Antheil nahmen. Zwei Namen nur sind es, die in dieser Periode Bedeutung erlangten: die heilige Catarina de' Vigri und Properzia Rossi, die durch ihr tragisches Lebensschicksal eine Gestalt der Dichtung geworden ist. Catarina war zu Bologna 1413 geboren; ihre Jugend verbrachte sie am Hofe Niccolo's III. d'Este zu Ferrara, wo sie Lieblingsfreundin von dessen Tochter Margherita wurde. Catarina erhielt Unterricht nach der Sitte der Zeit in Literatur, Musik, Zeichnen. Als sie später das Nonnenkleid genommen, war es vorzüglich Malerei und geistliche Dichtung, womit sie sich beschäftigte. Ein Werkchen, das sie hinterließ: Le armi necessarie alla Battaglia spirituale (Nothwendige Waffen für den Kampf des Geistes) ist ganz durchglüht von der religiösen Inbrunst des hl. Franz von Assisi. Als Malerin ist sie unbedeutend; die Miniaturen, die von ihr existiren (ein Officium der hl. Maria) kenne ich nicht; ein Tafelbild in der Pinakothek zu Bologna aus dem Jahre 1452 stellt die heilige Ursula dar als Schutzpatronin ihrer Genossinnen; es ist ganz in der Art der späten schwachen Nachahmer Giotto's gehalten.

Catarina starb zu Bologna 1463.

Auch Properzia Rossi ward zu Bologna gegen Ende des 15. Jahrhunderts geboren. Sie war so schön und von so hervorragender Begabung des Geistes, daß sie den Neid von Männern und Frauen erregte. Sie war tüchtig im Hauswesen, in der Literatur wohl bewandert, als Sängerin hatte sie nicht ihres Gleichen in der Stadt. Properzia begann unter der Leitung des Marcantonio Raimondi zu zeichnen und zu stechen; dann aber wandte sie sich der Sculptur zu. Capriziösen und findigen Sinnes, beschäftigte sie sich zuerst, aus Pfirsichkernen mit bewundernswerther Geschicklichkeit Figürchen von delicatesten Formen zu schnitzen, so eine Passion Christi, und ein anderes Werk, bestehend aus elf Kernen, welche auf der einen

Seite je einen Apostel mit einem Artikel des Symbolum, auf der andern eine heilige Jungfrau mit einem Motto, das auf deren Tugend sich bezieht, zeigen [120]). Darauf fing sie an in Marmor zu arbeiten. St. Petronio in Bologna besitzt noch von ihr ein Relief mit der Geschichte Josef's und der Putiphar, und ein zweites Salomon und die Königin von Saba. Die Pilaster und Bogen-Decoration der Hauptaltarkapelle in St. Maria del Baraccano führte sie 1526 aus. In diesen Werken zeigt sich eine solche Reinheit des Styls, eine so lautere Schönheit der Formen, und dazu in den Relief's eine so unnachahmliche Lebendigkeit, Wahrheit und Grazie in der Darstellung des Hergangs, daß man an das Wort Canova's wohl glauben mag, der frühzeitige Tod der Properzia Rossi gehöre zu den schwersten Schicksalen, welche die italienische Kunst betroffen. Als Papst Clemens VII. gegen Mitte Februar 1530 nach Bologna kam, um Kaiser Karl V. zu krönen, wollte er Properzia Rossi kennen lernen; da sagte man ihm, sie sei vor wenigen Tagen gestorben. Es schmerzte ihn nicht minder als die Mitbürger der Properzia, welche sie als ein Wunder der Natur verehrten. Ihr Tod ist in Dunkel gehüllt. Vasari sagt: Alles, was es versuchte, führte das arme liebende Mädchen zu glücklichstem Ende — nur Eines nicht: Eine unglückselige Liebe [121]).

Die Neider, die Properzia im Leben besaß, wurden zu Verleumder noch nach ihrem Tode; Amico Aspertini, Schüler des Lorenzo Costa, steht da in der Reihe der Vordersten.

Vasari führt im Nachhange zum Leben der Properzia noch einige Namen von Malerinnen an, so die Nonne Plautilla Nelli, welche sich zumeist von den Inspirationen des Fra Bartolommeo nährte, Lucretia Pietra, eine Schülerin des Alessandro Allori, und Sophonisba Anguissola aus Cremona — doch diese stehen eben schon am Beginne der Zeit, da die schöpferische Kraft durch die akademische Fertigkeit ersetzt worden ist.

Die Frauen von gründlicher Bildung und feiner Sitte mangelten auch der nächstfolgenden Zeit nicht; aber deutlich erkennt man es, diese Bildung ist weniger mehr das Resultat eines starken Herzensbedürfnisses, sich mit den Idealen der Zeit auseinanderzusetzen, als ein Streben nach Notizengelehrsamkeit; und die feine,

edle Sitte ist nicht mehr so sehr der Ausdruck innerer Harmonie, die aus einem schönen Zusammenwirken aller Kräfte der weiblichen Natur hervorgeht, als das Ergebniß äußerer conventioneller Erziehung. In einem schöpferischen Zeitalter liegt die Thaufrische des Morgens über allen Offenbarungen des Lebens; sie alle tragen den Zug einer geheimnißvollen Energie als ein Zeichen, daß sie aus den tiefsten verborgensten Kammern des Daseins hervorgegangen. Von jeder künstlerischen That gilt dies und von jedem sittlichen Act.

Einem solchen Zeitalter ist die sittliche Anarchie eben so gemein wie das völlig harmonische Zusammenwirken aller sittlichen Kräfte. Die italienische Frau der Renaissance-Periode hat die erstere eingeengt, indem sie die weibliche Natur in höchster Entwicklung, doch völliger Unversehrtheit als wirkende Macht in das gesellschaftliche Leben stellte. Weil aber die künstlerische That — ich schließe das Artefact aus — in seinem Werden in der sittlichen Constitution des Künstlers, in seinem Wirken in der des Genießenden wurzelt, so wird man der Frau gedenken müssen, will man die Schnelligkeit der Entwicklung der Kunst und die Höhe, die sie erreichte, begreifen. Auf die antike Kunst darf man da nicht hinweisen, wollte man einen Gegenbeweis liefern. Abgesehen davon, daß unsere Kenntniß von der Wirksamkeit der griechischen Frau im sozialen Leben eine sehr geringe, wurzelt die griechische Kunst auch in ganz anderen Voraussetzungen, vollzog sich ihre Reife auch unter ganz anderen Schicksalen als jene waren, welche das anderthalbhundertjährige Kunstleben der Renaissance-Periode begleiteten.

IV.

Das Mäzenatenthum des Staates und der Privaten.

Durch den Einfluß der Frau also haben alle Lebensformen an Schönheit gewonnen, die ästhetische Empfindung des Genießenden wie die des Produzirenden sich verfeinert und veredelt; es tritt nun die Frage auf, was hat die Gesellschaft jener Zeit für das äußere Gedeihen der Kunst gethan, oder wie hat der Staat und das private Individuum das Kunst-Mäzenatenthum geübt.

Der erste Geschichtsschreiber der Renaissance-Periode, der Abbate Bettinelli — ein echtes Kind des Voltaire'schen Zeitalters — voll geistvoller Gesichtspunkte, doch unzuverlässig in historischen Angaben, macht sich einmal in folgender Apostrophe Luft: Stets wird es ein ebenso schwieriges Problem bleiben, wie harten Vorwurf hervorrufen, einen solchen Reichthum an Bauten, Malereien, Bildhauerarbeiten zu sehen — und daneben solche Unsicherheit der Regierung, solches Darniederliegen des Handels und des Ackerbau's, als wären schöne Bilder, schöne Statuen, schöne Paläste nothwendiger als Brod; so viel griechische Philosophie, bevor man seine eigene Literatur, Geschichte und Oekonomie verstand; und vor Allem so viel Feuereifer, neue Handschriften zu entdecken, statt Erzadern; Bücher, Manuscripte, Bibliotheken zu ordnen, statt Ströme und Gießbäche; das Land weit mehr mit rhetorischen und poëtischen Gesetzen als mit Einwohnern zu bevölkern [122].

Dieser Vorwurf ist oft wiederholt worden; ich glaube ohne Recht. Man hat vergessen, daß die Zerstörung veralteter Zustände nicht minder politischer Kräfte bedarf, wie der Aufbau neuer Formen. Nun hatte zwar der Feudalismus in Italien niemals starke Wurzeln schlagen können; die frühe Bildung der Republiken in Oberitalien, der geringe Machteinfluß des römisch-deutschen Kaiserthums standen dem entgegen: dennoch aber fanden sich im sozialen und politischen System noch genug feudale Elemente, deren Beseitigung nicht ohne harten Kampf vor sich gehen konnte. Der erwachte Individualismus aber drängte, diesen Kampf rücksichtslos zu Ende zu führen. Doch nicht blos in negativer Richtung zeigte sich das Vorhandensein starker politischer Kräfte und Fähigkeiten; in einem Lande, dessen politische Gestaltung sich in der Hauptsache vollzogen hatte, bevor es zum Bewußtsein seiner sprachlichen und geistigen Einheit gekommen war, mußten die verschieden gearteten Schicksale der einzelnen Theile jene Gestaltung bedingen — es war also von vornherein die politische Einheit ausgeschlossen. So ist denn auch die Aeußerung der positiven politischen Kraft der Renaissance-Periode eine centrifugale, und in je stärkerem Maße und in je zahlreicheren Persönlichkeiten sie vorhanden, um so mehr muß sie zum Kampf, also auch zur Zerstörung treiben. Daher der Wechsel der Regierungsformen, das plötzliche Auftauchen und Verschwinden von Signorien und Dynastien, die aber nichtsdestoweniger trotz aller Kurzlebigkeit oft eine musterhafte innere Organisation zeigen, wie dies z. B. von der Romagna während der kurzen Herrschaft des Cäsare Borgia gilt. Und schließlich wird es wohl auch keine so unwesentliche Thatsache sein, daß gerade jene Zeit es war, der Macchiavelli und Fr. Guicciardini, die eigentlichen Begründer der Politik als Wissenschaft, angehören.

Die politische Schöpfungskraft wird also mit absorbirt durch die künstlerische und literarische; sie äußert sich in nicht minder reichen Gestaltungen wie jene, die aber eben abhängig bleiben von der nachwirkenden Vergangenheit. Mit der Kunst tritt der Staat durch einen in seinen Zielen von lebhaftem Schönheitsgefühl bestimmten hoch entwickelten Ruhmessinn in Verbindung, äußere sich derselbe nun als rein persönliche Leidenschaft des Dynasten, oder

als munizipaler Stolz des Freistaates, oder in einer Verbindung der ersteren Form mit dem Drange durch monumentale Herrlichkeit autoritativ zu wirken, wie dies bei den großen Päpsten der Renaissance-Periode der Fall ist.

Das Mittelalter war zur Kunst durch das Devotionsbedürfniß getrieben worden; in der Renaissance-Periode spielt dasselbe eine sehr geringe Rolle. Nicht mehr die fromme Absicht des Donators hat einen Werth, sondern das Werk an sich soll die Größe und Machtfülle des Spenders der Nachwelt verkünden. Jovianus Pontanus hat dem allgemein giltigen Ausdruck gegeben. Nachdem er die Bedingungen erörtert, welche die höhere Würde eines Baues bedingen, und als solche die Vorzüglichkeit und Ungewöhnlichkeit des Materials, den reichen, doch nicht überladenen künstlerischen Schmuck, eine in's Auge fallende Lage und schließlich die ewige Dauer hingestellt, fährt er fort, daß diese höhere Würde die Aufmerksamkeit nicht blos auf den Bau, sondern auch auf den Erbauer hinlenke und ihm Bewunderung und Ruhm bei dem ganzen Menschengeschlecht erwerbe. Denn solche Gebäude ziehen Besucher aus den entlegensten Ländern an und laden Dichter und Historiker ein, ihren Ruhm zu verbreiten [123]).

Als die Florentiner 1294 dem Arnolfo del Cambio den Auftrag zum Neubau des Domes Sta Maria Liperata (später Sta Maria del Fiore) gaben, wiesen sie ihn an, ein Werk zu errichten, das von solcher Großartigkeit und Pracht sei, daß menschliches Können und menschlicher Fleiß nichts Größeres und Schöneres hervorzubringen vermögen [124]). Niccolo Acciaiuoli, Großseneschall von Neapel, der Erbauer der vielgerühmten Certosa von Montaguto bei Florenz, schrieb von Barletta aus am ersten Fastentag 1356 an seinen Bruder Giacomo und den Amerigo Cavalcanti: „Es freut mich, was ihr mir über den Bau des Klosters überhaupt und über das rüstige Fortschreiten desselben mittheiltet. Richtig erriethest du auch, Giacomo, daß mir die Kostspieligkeit des Baues kein Mißvergnügen bereite. Alles Andere, was mir Gott gegeben, wird an meine Nachkommen übergehen und ich weiß nicht an wen; blos dies Kloster mit all seinem Schmuck wird mein sein für alle Zeit und bewirken, daß mein Name lebend bleibe und fortdaure in dieser

Stadt; wenn aber meine Seele unsterblich ist, wie Monsignore der Kanzler sagt, so wird sie sich dessen freuen, wohin immer zu gehen ihr befohlen worden sein mag [125])."

Cosmo Medeci beklagte es, nicht schon zehn Jahre früher mit dem Bauen begonnen zu haben; denn, wie er die Natur seiner florentinischen Mitbürger kenne, werde nach fünfzig Jahren von seinem Hause kein anderes Andenken mehr existiren als die Bauten, die er hinterlassen [126]).

Mag es bei diesen wenigen bestimmten Aussagen sein Bewenden haben; das Einzelne wird noch genug oft dazu führen, auf diese Triebkraft hinzuweisen.

Welche Form nahm nun aber das Freundschaftsverhältniß des Staates zur Kunst an?

Die Förderung, welche der Staat der Kunst zu Theil werden ließ, galt blos dem einzelnen schaffenden Künstler, nicht dem abstracten Begriff der Kunst; sie äußerte sich also nur als Mäzenatenthum, nicht aber durch Anlagen von kunstzüchtenden Versuchsanstalten oder Gewährung besonderer politischer Rechte an die Corporation. Die Akademie Lionardo's allein, welche dieser Behauptung entgegengehalten werden konnte, genoß zwar des Schutzes von Lodovico Sforza, war aber keine staatliche Institution; sie hörte auf zu existiren mit dem Weggange Lionardo's von Mailand. Die Akademie im modernen Sinne als staatliche Lehranstalt der Künste trat erst in das Leben, als die wahrhaft schöpferische Kraft erloschen und die talentirte Mittelmäßigkeit in seinen Arbeiten weder durch künstlerischen Instinkt, noch durch ein von Außen ihm entgegenkommendes Schönheitsgefühl geregelt, dogmatischer Zucht und Lehre bedurfte, um in seinen Formen und seiner Mache vor Excessen sicher zu sein. Ausdrücklich ist dies in der Bulle Sixtus V. ausgesprochen, womit die von Girolamo Muziano angeregte und später von Federico Zuccari am 14. November 1593 feierlich inaugurirte Akademie von S. Luca in Rom decretirt ward. Weil die zeichnenden Künste — heißt es dort — von Tag zu Tag ihrer ursprünglichen Schönheit mehr verlustig gingen und weil sie wegen Mangels an guter Schule und Gewinnsucht in immer größere Rohheit versinken, darum schlagen wir

die Gründung einer akademischen Anstalt vor, welcher in ihrer Kunst wohl erfahrene und geübte Meister vorstehen, die dann die hervorragendsten Meisterwerke Rom's den Lernenden vor das Auge führe, damit diese, ihrem Talent entsprechend, dieselben nachahmen u. s. w. [127]).

Wie stand es aber mit der künstlerischen Corporation? Die genossenschaftliche Gliederung der Handwerke und Künste in italienischen Städten wird von Einigen bis auf römischen Ursprung zurückgeführt; Muratori dagegen ist der Meinung, daß erst im 12. Jahrhundert mit Bildung der freien Communen in Oberitalien das Genossenschaftswesen wieder erstand [128]). Diese Streitfrage ficht uns hier nicht weiter an; zu betonen ist nur, daß die Bedeutung des Genossenschaftswesens in den demokratischen Republiken mehr zur Geltung kam als in den Aristokratien oder gar Monarchien. Doch nirgends war die künstlerische Genossenschaft als solche ein politischer Factor; sie ward es in Freistaaten erst, wenn sie im Vereine mit andern Genossenschaften eine Zunft bildete. So machten in Florenz die Maler mit den Aerzten und Apothekern, die Bildhauer und Architekten mit den Fabbricanti je eine der sieben oberen Zünfte (Arti Maggiori) aus, in Siena dagegen war die Malergilde der Kaufmannschaft zugetheilt und bildete mit dieser eine der regierungsfähigen Zünfte. In den Städten des aristokratisch regierten Venezianischen Dominiums, in Rom (seit Sixtus IV.) [129]), in den monarchischen Städten existirte die künstlerische Genossenschaft nur als religiöse Confraternität. Als solche besaß sie Selbstständigkeit in der Verwaltung interner Angelegenheiten und war mit einer Anzahl von Rechten ausgestattet, welche den gewerblichen Theil der Kunstübung schützen und fördern sollten, in der Art, wie solche jede andere Handwerkergilde besaß. Die Spitze der Statute richtete sich gegen zugewanderte Meister und Gehilfen, welche eine erkleckliche Abgabe an die Genossenschaftskasse leisten mußten.

Was innere Angelegenheiten betrifft, so regelte das Statut das Verhältniß des Lehrlings und des Gehilfen zum Meister, bestimmte die Anzahl der Lehrjahre, setzte die Zahl der Gehilfen fest, welche ein Meister halten durfte, und schützte die Meister gegeneinander vor gegenseitiger Präpotenz. Das sienische Malerstatut, das ausführ-

lichste, welches wir besitzen, enthielt auch einen Paragraphen, der im Interesse des guten Rufes der Genossenschaft über die Gediegenheit der angewendeten Farbenmateriale wachte. Der Rector konnte zu jeder Stunde des Tages und der Nacht eine Commission in die Werkstätte des Meisters senden, die sich zu überzeugen hatte, ob die im Vertrag festgestellten Farbmaterialien wirklich zur Anwendung kamen, also z. B. ob das Silber nicht mit Zinn gemischt, ob Azurro de la Magna nicht für Azurro Oltramarino, Menning für Zinnober u. dgl. gebraucht wurde [130]). Das cremonesische Statut übte auch Sittenpolizei aus, indem es unter Strafe von 32 Soldi und Androhung der Vernichtung der betreffenden Bilder verbot, unehrbare Gegenstände zu malen oder solche Malereien zu verkaufen [131]). Das paduanische Malerstatut enthielt einen schönen humanitären Paragraphen: Wer krank zu Bette liegt und der Familie entbehrt, soll von den Mitgliedern der Bruderschaft abwechselnd besucht und gepflegt werden [132]). In jedem Statut aber ist der größere Theil des Inhalts der Regelung der religiösen Pflichten der Mitglieder gewidmet; der Schutzheilige der Malergenossenschaften ist stets der heilige Lucas.

Es ist nun charakteristisch für den Individualismus der Renaissance-Periode, daß gerade in den Kunstzentren das Confraternitätenwesen am frühesten verfällt; wo dies nicht der Fall, wie z. B. in Siena, schlug es nicht zum Heile der Kunst aus. Dürfte es doch kaum bloßer Zufall sein, daß in Siena, wo die Malerei in Duccio di Buoninsegna einen so vielverheißenden Anlauf genommen hatte, das Kunstleben so schnell in Stagnation gerieth und die Malerei in Form und Farbe von alterthümelnden Reminiszenzen sich nährte. Dagegen mangelt uns noch immer ein Statut der florentinischen Bildhauer und das Statut der florentinischen Maler beschränkte sich, um kirchlicher Lauheit zu steuern, einige religiöse Vorschriften festzustellen, worauf dann noch später (1406) ein Paragraph angefügt ward, der sich mit der Regelung von Streitfragen zwischen Künstler und Auftraggeber beschäftigt [133]). Der florentinische Geist, der so entdeckungsfreudig Außen- und Innenwelt durchschweifte, mochte sich eben auch seine künstlerische Freizügigkeit nicht verkümmern lassen.

In voller Selbstständigkeit also, ohne staatliche Hilfe und Privilegien, wuchs die Kunst empor, ganz im Vertrauen auf ihre eigene Kraft. Nur das hervorragende Talent oder Genie konnte sich nach der Höhe ringen; doch da, wo die Kraft für die freie Kunstschöpfung nicht ausreichte, entstanden noch nicht Elemente künstlerischen Proletariats. Weil die künstlerische Erziehung keine vornehm-akademische war, die Kunst ihre Verbindung mit dem Handwerk nicht verleugnete, darum fand das untergeordnete Talent den Weg in dieses zurück und trug damit zugleich auf sehr einfache Art die Kunst in das Handwerk. Wer aber in seinen Leistungen sich als Künstler erwiesen, der hatte nicht mehr zu sorgen, feiern zu müssen: der Staat ließ nun Kunst und Künstlern die heilsamste Förderung zu Theil werden: er trat vom Ruhmessinn getrieben als Auftraggeber auf. Ich beginne mit dem Papstthum. Das große Schisma, das von 1378 bis 1417 gedauert hatte, war endlich durch das Conzil von Konstanz beigelegt worden. Papst Martin V. kehrte nach Rom zurück, doch weder er noch sein Nachfolger Eugen IV. fanden über politischen und kirchlichen Sorgen Neigung und Muße, sich den Bildungsstrebungen der Zeit zuzuwenden. Erst mit Eugen's Nachfolger Nicolaus V. (1447—1455) kam der neue Geist auch im Vatican zur Herrschaft. Der innige Vertraute der antiken Autoren, der eigentliche Gründer der Vaticanischen Bibliothek, hatte seine Phantasie ganz mit Bildern antiker Größe angefüllt. Seine Bauplane hatten eine Umgestaltung von ganz Rom in das Auge gefaßt; was uns darüber sein zeitgenössischer Biograph Gianozzo Manetti meldet, gleicht den Phantasien römischer Imperatoren.

Der vaticanische Borgo sollte eine großartige, mit Mauern und Thürmen wohlbefestigte Papststadt werden, dessen Centrum die in lateinischer Kreuzesform neu aufgebaute Peterskirche und der Palast des Papstes sein sollten. Im außervaticanischen Rom wurden die vierzig Stationskirchen restaurirt, ganz besondere Sorge aber wandte er den sieben Hauptkirchen zu: S. Giovanni in Lateran, Sta Maria Maggiore, St. Stefano rotondo, Sti Apostoli, St. Paolo fuori le Mure und St. Lorenzo fuori le Mure; S. Pietro sollte von Grund aus neu erbaut werden. Die alten Mauern,

Thore, Wasserleitungen wurden ausgebessert. Auch außerhalb Roms bekundete sich der Baueifer Nicolaus V.; Fabriano, Assisi, Cività Vecchia, Spoleto, Viterbo wurden besonders berücksichtigt. L. B. Alberti, der 1552 Nicolaus V. sein Werk von der Baukunst überreicht hatte, und wiederholt während dessen Pontificat in Rom weilte, war der geistige Leiter dieser Bauthätigkeit; Antonio di Francesco war der erste Werkmeister, diesem zur Seite stand Bernardo di Matteo, beide von Florenz. Als Nicolaus starb, erhob sich erst einige Fuß hoch die Mauer der Tribuna der neuen Kirche; vom vaticanischen Palast war nur die Kapelle S. Lorenzo mit den Fresken des Fra Giovanni vollendet und im Rohen der Umbau des Palastes Nicolaus III. Auf dem Todtenbette bekannte Nicolaus, daß die Verherrlichung und der Ruhm der Kirche das Hauptziel seiner monumentalen Bestrebungen gewesen sei [134]).

Aenäas Silvius, der nach dem dreijährigen Pontificat Calixt III. [135]) als Pius II. den päpstlichen Thron bestieg, zeigte, daß der antike Ruhmessinn in ihm unumschränkter herrsche, als in Nicolaus V. [136]). Er dachte nicht daran, die Verwirklichung Nicolaus'scher Plane weiter zu führen. Abgesehen von einigen unbedeutenden Arbeiten im Vatican conzentrirte sich seine Bauthätigkeit auf seinen Geburtsort Corsignano, welchen er zur Stadt erhob und zum dauernden Denkmale seines Namens Pienza nannte. Bernardo Rossellino aus Florenz war sein Baumeister [137]). Sein Nachfolger Paul II. war ein Genußmensch ohne feine Bildung, doch sicherlich ohne Bildungshaß; Platina's dem widersprechende Schilderung ist auf starke persönliche Gereiztheit zurückzuführen. Das Werk, welches seinem Namen die Dauer sichert, ist der Palazzo Venezia, dessen Bau er schon als Kardinal begonnen, doch in so kolossalen Dimensionen, daß weder er selbst, noch seine Nipoten ihn der Vollendung zuführen konnten. In diesem Palaste barg Paul II. seine reichen Sammlungen von antiken Gemmen, Cameen, Münzen, Bronzen, byzantinischen Mosaiken, Elfenbeinarbeiten, besonders schönen gottesdienstlichen Gewändern, kostbaren Steinen, Teppichen u. dergl. Wie weit bei Paul II. das moderne Curiositäten-Interesse das lautere Kunst-Interesse schon überragte, wird sich kaum bestimmen lassen [138]).

Sixtus IV. ist der Vorläufer Julius' II. . . . ein gewaltiger und gewaltthätiger Charakter. Er muß zu den energischesten Dynasten jener Zeit gezählt werden; schwer ist es nur, ihn als Nachfolger Petri zu denken. Er hat für Rom, dessen Sicherheit, Wohnlichkeit und industriellen Aufschwung außerordentlich Viel gethan. Von seiner Baugesinnung zeugen noch heute das Hospital S. Spirito, ein nüchterner, doch formenstrenger Bau des Baccio Pontelli, die Vaticanische Bibliothek, die Sixtinische Kapelle, die eben von ihm den Namen trägt, die Kirchen Sta Maria del Popolo und Sta Maria della Pace, welch letztere jedoch erst von Innocenz VIII. vollendet ward. Von Malern wurden unter seinem Pontificat nach Rom berufen: Perugino, Luca Signorelli, Sandro Botticelli, Dom. Ghirlandajo, Cosimo Roselli. Zu jener Zeit (1478) wurde die Brüderschaft von S. Luca gestiftet [139]).

Innocenz VIII. erbaute die noch existirende Villa Belvedère — heute Centralpunkt des vaticanischen Statuenmuseums — nach einem Plane des Antonio Polajuolo; vor der Porta Portese erbaute er sich die Villa Magliana, welche später ganz besonders von Julius II. und Leo X. bevorzugt und mit Kunstwerken geschmückt wurde; die malerischen Reste derselben zeugen heute noch von dem Weltsinn des Papstes, dem aber jede Spur von Größe mangelte.

Es folgte Alexander VI. — das sittliche Räthsel der Papstgeschichte. Trägt eine bis zum Wahnsinn ausgeartete Vaterliebe die Schuld an allen mit voller Naivität geübten colossalen Verbrechen? Ich glaube ja; denn bewußter Bosheit hätten seine unverwüstliche physische Frische und die Heiterkeit des Gemüthes unterliegen müssen. Die Kämpfe, in welche der Nepotismus Alexander VI. stürzte, ließen ihm wenig Zeit für künstlerische Unternehmungen. Doch mit einigen Denkmalen bleibt sein Name verbunden. Das Grabmal Hadrian's verwandelte er in das Castell St. Angelo; der untere Theil des von Nicolaus V. begonnenen Palast-Umbaues erhielt von ihm die Vollendung — es ist dies das Appartamento Borgia, welches von Pinturicchio mit Fresken geschmückt ward. Alexander VI. begann auch den Bau der Universität, der aber erst von Alexander VII. (aus dem Hause Chigi) vollendet ward.

Unter dem gewaltigen Julius II. begann für Rom das goldene Zeitalter, dem Leo X. dann den Namen gab. Dieselbe leidenschaftliche Energie, welche Julius II. in immer neue Kämpfe stürzte, der kühne Ideenflug seiner dynastischen Pläne, Beides tritt auch in seinem Verhältniß zur Kunst zu Tage, und hier und dort wirkt als Triebfeder ein wahrhaft monumentaler Ruhmessinn. Ihm standen aber auch Künstler zu Gebote wie Bramante, der schon unter Alexander VI. nach Rom gekommen war, Raffael, Michelangelo, B. Peruzzi, A. Sangallo.

Das Jahr 1871 hat die letzten Spuren seiner politischen Erfolge weggefegt; seinen Mäzenatenruhm verkünden für alle Zeit die Deckenmalereien Michelangelo's in der Sixtina und Raffael's Disputa und Schule von Athen in den Stanzen. Julius II. nahm auch Nicolaus' V. Plan vom Neubau der Peterskirche wieder auf; um aber die Realisirung des Plans sicherzustellen, ließ er in sturmvoller Energie die alt-ehrwürdige Basilica St. Peter abbrechen.

Der Neubau der Kirche von St. Peter blieb nun bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts hinein der Mittelpunkt aller Kunstbestrebungen, von dem auch alle Kunstkräfte absorbirt wurden. — Der Nachfolger Julius' II., Leo X., hatte nichts von der gewaltigen Natur seines Vorgängers. Erzogen in der Atmosphäre rein humaner Bildung, begabt mit dem offenen Sinn seines Vaters Lorenzo für jede Schönheit der Welt, wie dieser Enthusiast der Antike, nur nicht Erbe von dessen hoher politischer Begabung, brachte er ein edles Lebens-Virtuosenthum auf den päpstlichen Thron. Wie Julius' II. drangvolle stürmische Natur sich menschlich zu Michelangelo hingezogen fühlte, so Leo X. zu dem weltfreudigen, mit dem Leben ausgeglichenen Raffael.

Als Politiker hat Leo X. Wenig geleistet; doch auch Wenig verschuldet; von der Art des Hohenpriesters hatte er nichts an sich. Mag das Urtheil der Geschichte ihm den Beinamen des Großen verwehren; Ein Ruhm bleibt ihm unbenommen: ein perikleisches Zeitalter, ein Zeitalter der Schönheit und der Freude hat er emporgeführt und den darbenden Menschen der Zukunft gezeigt, bevor die Sturmfluth aszetischer Moral und dogmatischen

Zelotismus über das kaum befreite Rein-Menschliche wieder hinüberstürzte.

Die Republiken wetteiferten in monumentalen Bauten, im plastischen und malerischen Schmuck derselben die Macht und Ehrwürdigkeit des Freistaates zu bekunden; der kunstfreundliche Sinn derselben war daher völlig unabhängig von dem Wechsel der Parteien, welche sich in der Herrschaft folgten.

Der Dom war gewöhnlich der Krystallisationspunkt der Kunstbestrebungen; dem zunächst wurde dann der Ruhm monumentaler Größe und künstlerischer Pracht in den Staatsgebäuden gesucht; doch auch den öffentlichen Plätzen, Straßen, Brücken war eine von Schönheitssinn geregelte Fürsorge zugewendet.

Die Republik von Venedig hat während der ganzen Dauer ihrer Existenz dem Dom von S. Marco, als dem vornehmsten Denkmal ihres Glanzes, ihre Fürsorge angedeihen lassen. Der Dogenpalast hatte nach Außen die Macht und Autorität der regierenden Gewalt zu repräsentiren und der künstlerische Schmuck im Innern hatte verherrlichend die Siege der Republik zu begleiten. Venedig besaß eine permanente Kunstbehörde; man darf als eine solche die Provveditori del Sale betrachten. Diese führten die Oberaufsicht über den Salzverpacht, welcher dem Staat ein Jahreserträgniß von 1,116,000 Gold-Dukaten brachte. Da es nun decretirt war, daß sämmtliche Ausgaben für öffentliche Noth- und Luxusbauten, Denkmäler, Statuen, Gemälde u. s. w. aus diesen Fonds beglichen wurden, so oblag es den Provveditori del Sale zugleich, für dies vorzusehen, der Signoria Vorschläge zu machen und mit den Künstlern zu unterhandeln.

An Florenz darf nur erinnert werden; welche Schaar von Künstlern von Arnolfo del Cambio bis Michelangelo, die hier Ehre und Aufträge fanden! Der munizipale Stolz war unermüdlich im Errichten und Schmucke öffentlicher, kirchlicher und profaner Bauten; edle Pietät für große Mitbürger erfüllte die Kirchen mit würdigen Denkmalen; der entwickelte nationalökonomische Sinn ließ die Nützlichkeitsbauten nicht außer Acht [140]).

Siena stand an Kunsteifer Florenz nicht nach. Es gab dort schon eine eigene Stadt-Verschönerungsbehörde, welche namentlich

über Straßen-Correcturen zu wachen hatte. Die Anzahl von Petitionen ist nicht gering, in welchen vom Staate die Realisirung künstlerischer Pläne gefordert, oder das Verlangen gestellt ward, vorhandene Kunstschätze zu schützen. Der Refrain ist immer, daß die Stadt und der Staat sich auf solche Weise bei Fremden Ehre erwerben möge. Ein Gesuch von Bürgern um Aufnahme des Baldassare Peruzzi in Staatsdienst (nach dessen Flucht aus Rom 1527) betonte, daß dadurch die Ehre und der Ruf Siena's vor andern Städten zunehmen würde und daß außerdem zu hoffen sei, Siena könnte durch Peruzzi, „der als Zeichner ganz einzig in Italien dasteht", wieder zu einer Kunstschule werden [141]). Man merkt es, Siena konnte es nicht verschmerzen, daß sein Ruhm durch den von Florenz so schnell verdunkelt worden sei.

Pisa bewahrte sich auch zur Zeit, da seine Freiheit von den Florentinern auf das Härteste angefochten und zuletzt erdrückt ward, seinen lebhaften Kunstsinn, indem es unermüdlich bedacht war, die beiden Lieblingsschöpfungen der Stadt, den Dom und den Camposanto mit immer neuen Kunstwerken zu schmücken. Selbst die kleinen freien und halbfreien Städte suchten Ruhm in solchen Dingen, und daß sie ihn erreichten, zeigen noch heute Gimignano, Perugia, Arezzo, Orvieto und viele Andere.

Die Stadt hielt dann auch den Künstler in hohen Ehren und rühmte sich dessen mit Stolz, wenn er ihr Bürger war. In der Urkunde z. B., durch welche Giotto zum Dom- und Stadtbaumeister von Florenz ernannt ward, heißt es, die Arbeiten könnten nicht rüstig vorwärts schreiten, wenn nicht irgend ein erfahrener, berühmter Meister an deren Spitze trete; auf dem ganzen Erdkreis sei nun aber keiner zu finden, der mit Giotto, dem Sohne der Stadt, zu vergleichen; so möge das Vaterland ihn zurück rufen und ihn so theuer halten, als es des erlauchten Meisters würdig sei; denn Vielen werde er zum Lehrer werden und so ein nicht geringer Ruhm der Stadt erwachsen [142]). Selbst das aristokratische Venedig erwies sich großen Künstlern gegenüber sehr liberal im Verkehre, wie dies z. B. des Gentile Bellini Geleitsbrief an den Sultan bekundet.

Es ist nun noch des Verhältnisses der Dynasten und Gewaltherrscher zu Kunst und Künstlern zu gedenken.

Ein scheinbar psychisches Räthsel tritt uns da sofort entgegen: Wie ist es möglich, daß uns hier so oft eine Verbindung von sittlicher Ruchlosigkeit und feinem ästhetischen Empfinden, lebhaftem Enthusiasmus für die Entdeckungen der Wissenschaft und Schöpfungen der Kunst entgegentritt? Man wird die Lösung nicht blos in der kräftigen geistigen Constitution suchen dürfen. Das Böse um seiner selbst willen geübt, zieht stets die geistige Auflösung nach sich; jene legitimen Dynasten und illegitimen Gewaltherrscher aber, welche politische Macht zu erwerben, zu erhalten oder zu vergrößern vor keinem Mittel zurückschreckten, wenn dieses Erfolg versprach, haben ehrlich daran geglaubt, daß die politische That ihre Gesetze nur aus der Möglichkeit ihrer Realisirung, nicht aus einem äußeren Moralsystem zu schöpfen habe. Das Große ist das Anzustrebende — die Kolossalgestalten eines Marius, Sulla, Cäsar, umkleidet mit der Ehrwürdigkeit antiker Autorität, lehrten dies eindringlich genug.

Das ist hier nicht zu untersuchen, wie es kam, daß diese sittliche Anschauung herrschend ward; Macchiavelli's Tractat vom Fürsten ist ein ehrlich gemeintes Werk, und es ist das Werk eines unabhängigen, ehrlichen Mannes; hier genügt es betont zu haben, daß das Böse jener Frevler in einer idealen Regung der menschlichen Natur seine Wurzeln hatte und deßhalb wohl eine ganze Thätigkeitssphäre des geistigen Lebens in Verwirrung bringen, nicht aber dasselbe in seiner Ganzheit, seiner Intensivität und Kraft bedrohen konnte. Und eine Bemerkung möchte ich nicht unterdrücken: In einer Zeit, da objective moralische Mächte ihre Autorität verloren haben, das Individuum darauf angewiesen ist, allein aus dem tiefsten Innern zu schöpfen, kann zwar Irrthum und Frevel bis zu furchtbarer Höhe emporwachsen, doch der sittlichen Entwicklung der Menschheit erwächst daraus der Gewinn, daß die leidenschaftliche Heftigkeit, mit der jede Willensregung sich zu realisiren sucht, rücksichtslos mit aller Tugendheuchelei aufräumt und mattherzige, gedankenlose Moralität der Vernichtung Preis giebt.

So haben die Dynasten und Tyrannen jener Zeit zu dem Ruf der Gewissenlosigkeit in den meisten Fällen den Ruf warmer freundschaftlicher Gesinnung für Wissenschaft und Kunst erworben. Ein lebhaftes Streben nach Erkenntniß war vorhanden, dazu ein

starkes Schönheitsbedürfniß; der Ruhmsinn trieb dann dazu, beiden in höchst möglichem Maße Genüge zu leisten. Der Gewaltherrscher sah den Aufgang und Niedergang politischer Gestaltungen, die Gründung und das jähe Ende kleiner und großer Herrschaften: nie erschienen die Wege so kurz von der Höhe scheinbar gefestigter Macht in Exil und Tod. So war man mit fieberhafter Eile bedacht, dauernde Spuren seines Waltens und seiner Macht zu hinterlassen. Der Humanist zwar nahm für sich die Ehre in Anspruch, ewige Dauer des Namens oder ewiges Vergessen desselben nach Gutdünken verleihen zu können.

So schrieb Francesco Filelfo an Cosmo Medici, er finde bei Francesco I. Sforza nicht gebührende Anerkennung und doch sei er daran, die Thaten desselben in einem lateinischen Gedicht von zwanzig Gesängen zu feiern, von welchem er die Ueberzeugung habe, es müsse den Namen des Francesco unsterblich machen [143]).

Poggio spricht in einem Briefe an Roberto Vulturno (Roberto Valturi?), worin er anfrägt, ob Gismondo Malatesta geneigt sei, die Widmung des Dialogs De miseria conditionis humanae anzunehmen, sehr kühn über die Abhängigkeit historischer Fortdauer des Namens Gismondo's von der Gunst oder Ungunst der Humanisten. „Glaube mir," heißt es dort, „kein Ruhm ist dauerhafter als der, welchen die Werke der Schriftsteller der Nachkommenschaft übermitteln; diese allein verleihen Unsterblichkeit [144])." Als Jovianus Pontanus von dem noblen Gedanken der Isabella d'Este Gonzaga hörte, dem Virgil ein Denkmal zu errichten, bedauerte er es, sein Buch De Magnanimitate schon veröffentlicht zu haben, da solche rühmenswerthe That eine Seite darin verdient hätte [145]).

Angelo Poliziano forderte vom König Johann von Portugal Nachrichten über die Entdeckungen in Afrika, damit sein Ruhm nicht blos dem eigenen Jahrhundert bekannt sei, sondern durch die Worte gelehrter Männer, die mehr als Eisen und Stahl dem Zahne der Zeit Widerstand leisten, in aller Zukunft und bei allen Völkern daure [146]).

Doch den Gewaltherrschern war das leicht reizbare, wetterwendische Naturell der Humanisten nicht unbekannt und so knüpften sie die Ewigkeit des Namens am liebsten an die ewige Dauer erlesener Kunstwerke.

In den Vordergrund drängt sich Gismondo Malatesta. — Aeneas Silvius giebt folgende Charakteristik von ihm: Sigismundus war von hoher Kraft des Geistes und des Körpers; er war mit der Gabe der Beredtsamkeit ausgestattet und im Kriegswesen erfahren; er war in der Geschichte bewandert, hatte eine nicht geringe Kenntniß in der Philosophie und schien überhaupt für jede Sache, zu der er sich wandte, geboren; doch all dies ward verdunkelt durch die Ruchlosigkeit seines Charakters. Er unterdrückte die Armen, er beraubte die Reichen ihrer Güter, er schonte nicht Wittwen und Waisen, Niemand lebte unter seiner Herrschaft sicher. Zum Schuldigen konnte werden, wer Reichthümer oder eine schöne Gattin oder eine schöne Tochter besaß. Die Priester haßte er, von der Fortdauer hielt er nichts und meinte, die Seele höre auf zu existiren mit dem Körper. Und dennoch erbaute er zu Rimini einen herrlichen Tempel zur Ehre des hl. Franciscus, den er aber mit so heidnischen Werken anfüllte, daß man nicht in eine christliche Kirche, sondern in ein heidnischen Dämonen geweihtes Heiligthum zu treten vermeint. Darin errichtete er dann seiner Concubine ein herrliches Grabmal mit der heidnischen Aufschrift: Geweiht der göttlichen Isotta [147]).

Milde freilich ist diese Charakteristik im Vergleiche zu der Schilderung, welche Pius II. in öffentlichem Consistorium (am 26. April 1462) von Sigismondo gab; kein ungeheures Verbrechen giebt es, dessen er ihn darin nicht beschuldigte [148]). Bei all dem wird man im Auge halten müssen, daß Pius II. der politische Gegner Sigismondo's gewesen; gewiß aber bleibt immer noch eine Tyrannen- und Frevlernatur größten Styls übrig. — Die Liebe Gismondo's für Wissenschaft und Kunst war eine ungeheuchelte. Der Gelehrten und Dichter, die an seinem Hofe lebten, wurde schon gedacht; für die Philosophie ging Sigismondo's Pietät so weit, daß er den Leichnam des Gemisthus Plethon aus dem Peloponnes nach Rimini führte und ihn dort neben Giusto de' Conti und Basinius Parmensis beisetzte [149]). Als Sigismondo das alte Castell der Stadt nach dem Plane des Roberto Valturi völlig umgestaltet, conzentrirte sich sein ganzer Kunsteifer auf den Umbau von S. Francesco, welche Kirche bestimmt war, das eigent-

liche Denkmal seiner Macht zu werden. — Kein Mittel scheute er, den Bau kostbar und herrlich zu gestalten. Es ist erwiesen, daß er als Condottiere in den Diensten Venedigs die alt-ehrwürdigen Basiliken Ravenna's ihres Marmorschmuckes beraubte, um damit S. Francesco zu schmücken [150]), aber eben so, daß er Akte der Toleranz gegen die Juden übte, um eine dafür bezahlte Geldsumme dem Bau zuzuwenden [151]). Leone Battista Alberti war der Architekt des Baues; hervorragende Bildhauer der Zeit besorgten den überreichen plastischen Schmuck derselben; Piero degli Franceschi und der junge Giovan Bellini wurden von ihm mit Aufträgen bedacht. Welchen geistigen Antheil er an der Bestimmung der künstlerischen Stoffe hatte, dessen wurde schon gedacht.

Cesare Borgia, der Sigismondo an genialer Begabung ebenbürtig war, an Frevelsinn ihn aber noch übertraf, fand in seinem kurzen, sturmvollen Leben nicht Zeit, der Kunst besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Die Auszeichnung aber, die er Lionardo zu Theil werden ließ, gehörte gewiß nicht blos dem brauchbaren Ingenieur, sondern der ganzen genialen künstlerischen Persönlichkeit. Und ebenso war die Neigung, die er dem Dichter Serafino von Aquila zuwandte, eine unwandelbar treue [152]).

In Mailand haben sowohl die Visconti als auch deren Nachfolger in der Tyrannis, die Sforza, die Kunst in großartiger Weise gefördert. — Giangaleazzo Visconti, der Conte de virtù, bereitete sich in heuchlerischer Enthaltsamkeit zu dem glänzenden Handstreich vor, durch welchen er seinem Onkel Bernabò die Herrschaft entriß. Bald offenbarte sich seine Tyrannennatur in den kolossalen Dimensionen eines Marius oder Sulla. Bei aller Furchtbarkeit, es war nichts Kleinliches in den von ihm angewendeten Mitteln. Nur Ein Beispiel: Mit einem Aufwand von 300,000 Goldgulden hatte er Dammbauten unternommen, um den Mincio von Mantua und die Porenta von Padua nach Belieben ableiten und die Städte wehrlos machen zu können.

Da nimmt es nicht Wunder zu hören, daß unter seiner Regierung der Grundstein zu beiden kolossalsten Bauten Oberitaliens gelegt wurde: zum Dom von Mailand und zur Certosa von Pavia. Letztere sollte seine Ruhestätte werden und er hatte für den Fortbau

derselben in seinem Testament eine Jahresrente von 10,000 Goldgulden festgesetzt. Das Castell von Pavia hat er mit Malereien und Bildwerken ausgeschmückt [153]).

Von den Sforza zeigte gleich der Begründer der Dynastie, Francesco Sforza, Neigung für die Wissenschaft und die Künste, trotz der Klage Filelfo's, der ja selbst seine glänzendsten Tage unter dem Patronat Francesco's verlebte. Die Bibliothek, die von Galeazzo II. Visconti, dem kaiserlichen Vicar von Pavia, im Castell von Pavia angelegt worden war, bereicherte er in einer Weise, daß sie von einem kundigen Zeitgenossen, Facino da Fabriano, höher gestellt wurde als die des Cosmo Medici und die von Papst Nicolaus V. im Vatican angelegte [154]). Er beschäftigte einheimische und fremde Künstler; durch Antonio Averlino von Florenz, genannt il Filarete, ließ er den prächtigen Bau des Ospedale in Mailand aufführen. Sein Sohn Galeazzo Maria, gewissenlos im eminentesten Sinne des Wortes, jeder Ruchlosigkeit fähig, doch ohne jeden Zug von Größe, konnte der Kunst nicht entbehren. Das Castell von Pavia, welches die Lieblingsresidenz der Sforza war, wie es die der Visconti gewesen, genoß seine besondere Neigung. Einzelne Säle wurden mit Malereien ausgestattet, ebenso die Kapelle des Castells (1474—76). Giacomino Vismara, Constantino da Vaprio, Bonifazio da Cremona, Vincenzo da Foppa sind die unter ihm meist genannten Künstlernamen [155]).

Galeazzo Maria fiel unter dem Mordstahl der heldenmüthigen Jünglinge: Girolamo Olgiati, Giannandrea Lampugnani und Carlo Visconti, die sich mit der Lecture von Sallust und Tacitus für die That vorbereitet hatten. Ludovico il Moro, der seinem Bruder Galeazzo Maria in der Tyrannis folgte, scheute wie dieser vor keiner Gewaltthätigkeit und Grausamkeit zurück, wenn sie nur der Sicherung der Herrschaft nach Innen und Außen zu Gute kam. Ausgangspunkt fortwährender politischer Intriguen, entbehrte er als Herrscher jeglicher Erhabenheit; seine menschliche Natur aber muß einen Zug von wahrer Größe besessen haben. Wäre es doch sonst kaum erklärbar, wie Lionardo bei ihm, bis zu dessen Vertreibung ausharren und stets in intimem Umgang mit ihm bleiben konnte. Bramante stand gleichfalls in Ludovico's Dienst. Im Jahre 1490

ernannte er die Meister für Errichtung der Domkuppel, „welche schön, würdig und ewig sein soll, wenn sich auf dieser Welt etwas Ewiges hervorbringen läßt“ [156]).

Geht man weiter nach Oberitalien hinab, so sind es die Markgrafen von Mantua und die Herzoge von Ferrara, deren Ruhm als Förderer von Literatur und Kunst kein geringer ist.

Gleich der erste Markgraf von Mantua, Giovan Francesco, erwarb sich das Lob, daß er alle Zeit, die ihm die Regierungsgeschäfte frei ließen, ausschließlich dem Dienst der Wissenschaften und schönen Künste zuwende. Unter seinem Schutze entfaltete Vittorino Rambaldoni da Feltre seine edle, für die italienische Bildung so erfolgreiche Erziehungsthätigkeit.

Giovan Francesco's Nachfolger, Ludovico Gonzaga, war einer der tüchtigsten Feldherren seiner Zeit, doch noch größer in seinen Friedensthaten. Mit Guarino von Verona, Francesco Filelfo, Bartolomeo Platina stand er in lebhaftem Verkehr. Stets beschäftigte er eine Reihe tüchtiger Abschreiber, wie Matteo da Volterra, Andrea da Lodi, um sich in den Besitz hervorragender Werke der Alten und der Modernen zu setzen. Die Abschriften wurden dann dem Jacopo Bellanti, Guglielmo del Magro oder Pietro da Cremona — hervorragenden Miniaturmalern — für Miniaturenschmuck übergeben. Im Jahre 1472 ließ er die erste Druckerei in Mantua errichten. Donatello schmückte in seinem Auftrag einen Altar des hl. Anselm mit Sculpturen; Leone Battista Alberti erbaute in seinem Auftrag den Chor der Annunciatenkirche in Florenz und entwarf die Pläne der Kirchen S. Sebastiano und S. Andrea in Mantua, die unter Ludovico noch begonnen und unter seinen Nachfolgern fortgeführt und vollendet wurden. Aus Padua rief er den Mantegna nach Mantua, der nun dort seine zweite Heimat fand. — Ludovico's Sohn Federigo ließ rüstig weiter bauen an dem, was sein Vater begonnen hatte.

Die Vermählung seines Sohnes Francesco II. mit Isabella d'Este bezeichnet dann den Höhepunkt eines durch Wissenschaft und Kunst veredelten, genußfreudigen Daseins. Doch die liberale Gesinnung gegen Gelehrte und Künstler erlosch erst mit diesem erlauchten Hause selbst.

Das Haus Este in Ferrara trat politisch stets activer auf als das Haus Gonzaga; Ferrara war reicher als Mantua, aber man verbrauchte in den politischen Actionen zu viel Kraft, Talent und Geld, als daß man an monumentale Kunstschöpfungen denken konnte.

Das Mäzenatenthum gegen Gelehrte und Dichter erforderte mindere Opfer und in dieser Richtung geben ein Niccolo III., Lionello, Borso, Ercule I. der Tradition Berechtigung, welche Ferrara als einen den Musen geweihten Ort erscheinen läßt. Das bedeutendste Denkmal der Kunstbestrebungen der Este ist nur der Palazzo Schifanoia mit seinen Malereien von Piero degli Franceschi, Cosimo Tura und Ercole da Ferrara.

In Urbino ist es der edle Federigo da Montefeltre und sein Sohn Guidobaldo, welche die kleine umbrische Bergstadt zu einem Asyl von Literatur, Kunst und edler Lebensart gemacht haben. — Vespasiano da Bisticci giebt ein so großes Verzeichniß der von Federigo neu errichteten oder restaurirten Kirchen, Klöster und Castelle, daß man staunt, wie der kleine Staat die Hilfsquellen dafür aufbringen konnte, zumal Milde und Gerechtigkeit die Regierung Federigo's und seines Sohnes auszeichnen [157]). Und was ist das gegen den mächtigen Palast, den Federigo auf vorspringendem Felsplateau hinstellen ließ. Einst gefeiert als der schönste Bau der Renaissance, erregt er noch heute, halb verödet, die höchste Bewunderung durch die Schönheit und Zweckmäßigkeit der Anlage, welche die Doppelbestimmung von Castell und fürstlichem Palast so trefflich löst, und durch die gediegene Pracht der Innendecoration.

Den Herrschern Neapels mangelte es nicht an Kunstsinn und es lag nicht an ihnen, wenn Neapel außerhalb der künstlerischen Bewegung blieb. Es scheint, als ob dort die überwältigende Schönheit der Natur zwar nicht den Kunsttrieb unterdrücke, doch dessen Aeußerungen verächtlich erscheinen lasse. Die steten Kämpfe zwischen der angiovinischen und arragonischen Partei können die künstlerische Stagnation während des ganzen 15. Jahrhunderts nicht erklären, da ja auch kein anderer Theil Italiens dauernden Friedens sich erfreute. Giotto, der ca. 1330 von König Robert nach Neapel

gerufen ward, rief einige Bewegung hervor, die aber zu keiner selbstständigen Fortentwicklung führte.

So conzentrirten sich Alfons' I. edle Strebungen auf die Literatur; seinem Hofe gaben die Valla, Beccadelli, Fazio Glanz. Ferdinand I., sein natürlicher Sohn und Nachfolger, der schlaueste Politiker unter seinen Zeitgenossen, eine Tyrannennatur durch und durch, klug, rücksichtslos, grausam, egoistisch, dabei aber nicht ohne patriotische Anwandlungen und auf das materielle Wohl der Beherrschten bedacht, folgte seinem Vater in den literarischen Neigungen. Er besaß umfassende wissenschaftliche Bildung, war human mit den Humanisten. Jovianus Pontanus, der Erzieher seiner Kinder, gründete unter seinem Protectorat eine glänzende wissenschaftliche Akademie; Sannazaro, der berühmte Dichter von De partu virginis, war ein gern gesehener Gast am Hofe. Mehrere der bedeutendsten Rechtsgelehrten jener Zeit, wie Antonio Caraffa und Michaele Ricci, bekleideten hohe staatliche Stellen.

Von Kunstwerken verherrlicht seinen Namen das bedeutendste Renaissance-Monument Neapels: der Triumphbogen im Castell Nuovo, den er 1470 durch Pietro Martini aus Mailand dem Andenken Alfons I. errichten ließ. In Ferdinands Diensten arbeitete auch Giuliano da Majano, der dem König Ferdinand durch Lorenzo Magnifico empfohlen worden war, und die Florentiner Pietro und Polito del Donzello, die Ferdinands Palast von Poggio Reale mit Fresken schmückten, in welchen die Thaten des Königs im Kampfe gegen die aufständischen Barone verherrlicht waren[158]). Ferdinands Nachfolger, Alfons II., der als Herzog von Calabrien eine kunstfreundliche Gesinnung zeigte, kam nicht dazu, dieser als König Ausdruck zu geben, da er schon nach zweijähriger Regierung (1494 bis 1496) vertrieben ward.

Auch die Gewaltherren kleiner Städte suchten nach Kräften die Dauer ihres Namens durch nie vergängliche Werke der Kunst zu sichern. So die Malatesta in Cesena, Costanzo Sforza von Pesaro, Carlo Manfreddi von Faenza, Pino Ordelaffi von Forli, die Bentivogli in Bologna und vor Allen Alberto Pio von Carpi.

Die Motive, welche das Mäzenatenthum der Dynasten und Gewaltherrscher bestimmten, waren auch wirksam bei den Privaten. Ich habe die Aussprüche des Niccolo Acciajuoli und des Cosmo Medici angeführt; ebensowenig dürfte man in dem Streite der Ricci und Tornabuoni gelegentlich der malerischen Ausschmückung der Chorkapelle von Sta Maria Novella eine andere treibende Kraft als den Ruhmessinn entdecken. Dieser also und das starke Bedürfniß nach einer durch Kunstwerke veredelten Umgebung, verbunden mit feiner Empfänglichkeit für das Schöne, zeigen auch das Mäzenatenthum der Privaten in jener Zeit auf einer nie wieder erreichten Höhe. Manchmal war es auch ausschließlich das Schönheitsbedürfniß, wie z. B. in dem edlen Mäzenatenkreise, der sich in Rom um Raffael sammelte.

Schon die Anlage der Häuser, Paläste und Villen bekundete, welche großen Zugeständnisse die modernen Anforderungen an Wohnlichkeit und Behaglichkeit an das tiefempfundene Bedürfniß nach Schönräumigkeit machen mußten. Höfe, Gärten, Loggien und Gemächer wurden dann mit den wiederaufgefundenen Werken der Antike und den Schöpfungen zeitgenössischer Künstler ausgeschmückt. Vor Allem aber offenbarte sich das geläuterte Schönheitsgefühl, daß auch die dem Bedürfniß dienenden Einrichtungsstücke unter der Herrschaft künstlerischen Geschmackes standen. Nicolo Nicoli war nicht mit Glücksgütern gesegnet; aber dem konnte er nicht entrathen, in Gewandung und in der Einrichtung seines Hauses seinem ausgebildeten Sinn für Würde und Schönheit Genüge zu leisten [159]). Freilich scheute sich Michelangelo nicht, gelegentlich das Modell eines Salzfasses zu arbeiten und Raffael und seine Schüler Vorlagen für die umbrischen Majolica Arbeiten zu liefern. Für Truhen lieferten Künstler erprobten Werthes den malerischen Schmuck und der Thürklopfer und Fackelhalter war in seiner Weise ein so vollendetes Kunstwerk, wie der Fingerring oder das Collier, welches den Nacken einer Frau schmückte.

Florenz stand oben an an Mäzenaten-Liberalismus; der Name Medici braucht nur genannt zu werden, um die höchsten Vorstellungen zu wecken. Das Inventar, das nach dem Tode Lorenzo's aufgenommen wurde, und in welchem sich jedes einzelne

Stück des Hausgeräthes beschrieben findet, wäre allein im Stande, einen klaren Einblick in den ganzen Umfang der kunstfördernden Strebungen dieses Hauses zu geben [169]). Es giebt keinen bedeutenden Künstlernamen in jener Zeit, der mit dem Namen der Medici nicht verknüpft wäre. Doch war dies kein trockenes, persönlich uninteressirtes Verhältniß zwischen Auftraggeber und Künstler. Mit Brunellesco und Donatello stand Cosmo in warmem Freundschaftsverhältniß. Giovanni Medici wird von dem Orgelbauer Antonio Squarcialupi in einem Briefe (dat. Siena, 26. November 1450) mit „Liebster Gevatter" angeredet; Benozzo Gozzoli schreibt an Piero Medici: „Theuerster Freund!" [161]). Auch in der Fremde suchten die Medizeer den Künstler zu fördern. Antonio Averlino schuldete dem vorgenannten Piero die ehrenvolle Aufnahme, die er seitens des Francesco Sforza in Mailand fand; Filippo Lippi erhielt auf Cosimo's Empfehlung die Berufung nach Spoleto; Giuliano da Majano war durch Lorenzo's Vermittelung von König Ferdinand nach Neapel gerufen worden [162]). An die Medici schlossen sich zunächst die Martelli, in deren Hause Donatello seine Jugend verbrachte. Vor der Glanzzeit der Medici hatten die Alberti einen besonderen Liberalismus gegen Kunst und Künstler geübt; doch alle Patrizierfamilien wetteiferten ja in dem Cultus von Kunst und Wissenschaft. Kirchen, Kapellen, öffentliche Plätze, Paläste noch nicht erloschener Familien zeugen noch heute von dem hohen Kunstsinn der Peruzzi, Bardi, Pazzi, Tornabuoni, Ricci, Brancacci, Rucellai, Strozzi, Roselli, Doni, Tadei u. s. w.

In Rom hat das Mäzenatenthum der Privaten unter Julius II. und Leo X. seine höchste Höhe erreicht, wenngleich schon die Nipoten Papst Sixtus IV. es zum guten Ton erhoben hatten, mit Dichtern, Gelehrten und Künstlern auf gutem Fuß zu stehen.

Aus Julius' und Leo's Zeit ragen namentlich sechs Namen ruhmreich hervor: Baldassare Castiglione aus Mantua, der in Rom als Gesandter des Guidobaldo von Urbino lebte; Pietro Bembo aus Venedig, der von Leo X. als apostolischer Sekretär berufen wurde; der Kardinal Bernardo Dovizio von Bibiena — Verfasser des Calandra, der ersten modernen Comödie — Baldassare Turini von Pescia, päpstlicher Datar, die beiden großen Banquiers Bindo

Altoviti aus Florenz und Agostino Chigi aus Siena, genannt »il Magnifico«. Die Namen Bembo und Castiglione sind mit dem Namen Raffael unlöslich verbunden; kaum kann der Antheil ermessen werden, welchen diese beiden Männer an dem geistigen Wachsthum der Kunst des leoninischen Zeitalters besitzen. Bembo war auch ein fleißiger Sammler; er besaß unter Anderem ein Dyptichon von Hans Memling, eine Beschneidung von Mantegna, das Porträt des Sannazaro von Sebastiano del Piombo, ein Porträt von Jacopo Bellini, dann sein eigenes Porträt und das Doppelporträt des Novagiero und Beazzano von Raffael.

Auch der Kardinal von Bibiena gehörte zu den intimen Freunden Raffaels; er gedachte seine Nichte mit ihm zu vermählen; die Grabschrift nannte sie als »ejus sponsa«.

Raffael entwarf vier Cartons, wonach das Badezimmer des Kardinals im Vatican ausgemalt wurde: Geburt der Venus, Venus mit Amor auf dem Meer; die verwundete Venus; Venus zieht einen Dorn aus ihrem Fuß.

Baldassare Turini war Freund Raffaels und einer von dessen Testamentsvollstreckern; Fr. Francia hatte für ihn ein Madonnenbild gemalt; Lionardo hatte von ihm im Jahre 1514 zwei Bilder im Auftrag; Giulio Romano erbaute für ihn auf dem Janiculus eine Villa und schmückte diese mit Fresken, deren Reste heute im Palazzo Borghese sich befinden. Wie hoch Turini als Kunstverständiger und Protektor der Künstler geschätzt ward, zeigt auch sein Briefwechsel mit Lorenzo de' Medici (dem Vetter Leo X.) und Lorenzo Gheri [163]).

Für Bindo Altoviti malte Raffael die Impannata; Michelangelo war ihm in dauernder Freundschaft zugethan und schenkte ihm die Cartons seiner sixtinischen Gemälde; [Cellini, der bei ihm seine Ersparnisse anlegte, machte sein Bildniß aus Erz, das von Michelangelo sehr gerühmt ward.

Agostino Chigi wetteiferte an fürstlicher Liberalität gegen Gelehrte und Künstler mit den Mediceern in Florenz. Ohne besondere gelehrte Bildung, war er doch in den Historikern belesen und besaß vor Allem einen ausgezeichneten natürlichen Verstand und die Gabe bestrickender Anmuth im Umgange. Seine besondere Vorliebe für Dichtung, Musik und Malerei offenbarte sich auch dann als hilfe-

bereite Liebe gegen die Schöpfer solcher Werke. In seinem Hause entfaltete er einen von strengem Schönheitsgefühl geregelten Luxus. Alle Räume, Tische, Ruhebetten waren da mit golddurchwirkten Purpur- oder Seidendecken und feinen Geweben geschmückt. Nur Silbergeräth, kein irdenes wurde gebraucht. Er liebte es, sein Haus mit antiken Statuen und Bronzen, doch vor Allem mit Malereien großer Meister seiner Zeit zu schmücken. Von Künstlern, die er beschäftigte, werden uns genannt: Raffael, Giulio Romano, Giovan Francesco da Penna, Sebastiano del Piombo, Giovanni Barile, Giovanni da Udine, der Bildhauer Lorenzetto, Girolamo da Gubbio, Bernardino da Viterbo, Antonio da San Marino, Baldassare Peruzzi; nur Michelangelo ist es, den wir in dieser Schaar vermissen — wahrscheinlich weil Agostino Chigi „durchaus die Partei Raffaels nahm“ [164]).

Das Patriziat Venedigs stand nicht interesselos bei Seite. Des Pietro Bembo wurde unter den Mäzenaten Roms gedacht; auch sein Vater Bernardo Bembo hatte sich geehrt durch das Grabdenkmal, welches er Dante zu Ravenna errichten ließ. Pietro Bembo's Freund, Giovan Antonio Venier, besaß eine Margareta von Raffael, dann Werke des Giovan Bellini, Giorgione und des am Anfange seines Ruhmes stehenden Tizian. Der gelehrte Kardinal Domenico Grimani hatte eine besondere Vorliebe für niederländische und deutsche Meister. Er besaß Werke von Memling, Albert van Ouwater und dessen Schüler Gerhard von Haarlem, von Joachim Patenier, Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer und Jacopo Barbaro. Von Antonello da Messina hatte Grimani für 500 Dukaten das berühmte Breviarium erworben, welches heute der größte Schatz der Marcusbibliothek ist. Gabriel Vendramin hatte mehr als Dilettantenkenntnisse von der Architektur; seiner Neigung für Kunst und Künstler gedenkt Sansovino und ebenso auch der besonderen Vorliebe, mit welcher er Werke von Giovan Bellini, Giorgione, Tizian und Michelangelo sammelte. Andrea Contarini besaß neben Werken von Giovan Bellini, Giorgione, Palma il Vecchio, auch Giorgione's berühmte „Drei Philosophen“, welches Werk heute im Besitze der Belvedère-Galerie in Wien ist. Auch des Francesco Giglio und des Pietro Contarini muß als hervorragender Kunstfreunde gedacht werden [165]).

Die Blüthe des bolognesischen Mäzenatenthums fällt in die Zeit der bolognesischen Schule, liegt also über den hier geschildertn Zeitraum hinaus.

Doch nicht blos in den großen Bildungs-Centren des damaligen Italiens sind die Mäzenaten zu suchen, auch in den kleinen Städten trat neben der Signorie oder dem Dynasten auch der Private als Freund und Pfleger der Kunst auf. In Cremona z. B. besaß der als Dichter und Rechtsgelehrter hochangesehene Ascanio Botta schon im ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts eine bedeutende Sammlung von Handzeichnungen moderner Meister.

Die Sammlungen außeritalienischer Staaten haben den Hauptbestand ihrer Werke italienischer Meister aus den italienischen Privatgalerien geholt; trotzdem aber wird man noch heute kaum Ein Städtchen oder Flecken besuchen, ohne auf ein oder das andere edle Kunstwerk zu treffen; ein solcher Reichthum an Werken ward nur möglich, daß dem Künstler überall ein werkthätiges Interesse entgegen kam. Als stärkstes Zeugniß aber der künstlerischen Veranlagung und der ausgebildeten Empfindung für das Schöne darf es angesehen werden, daß in jener Zeit das Kunstinteresse nicht privilegirtes Eigenthum der Gebildeten und Reichen, sondern allen Klassen des Volkes gemein war. Confraternitäten und Gilden wetteiferten, ihre Versammlungsräume mit den ausgezeichnetsten Werken der Kunst zu schmücken und allgemein empfand man es, daß von einem erlauchten Kunstwerk ein Strahl des Ruhmes auf das ganze Volk zurückfalle. Als am 9. Juni 1310 Duccio's großes Altarwerk aus der Werkstätte des Meisters in den Dom von Siena gebracht werden sollte, feierte die ganze Stadt „aus Verehrung eines so erlauchten Werkes, wie es diese Tafel war". Unter Glockengeläute bewegte sich die festliche Prozession zum Dome hin. Der Bischof Ruggieri da Casole war an der Spitze; dann folgten die Priester und Mönche, die Neun des Rathes und sämmtliche Beamte der Commune; hierauf die männliche Bevölkerung, die Würdigsten in der Nähe des Bildes mit brennenden Kerzen in den Händen; den Schluß des Zuges bildeten Frauen und Kinder [166].

Die allgemeine Erregtheit der Phantasie, der mächtige Zug nach einer Schönheit, die noch über alle Wirklichkeit hinaus allein in dem Kunst-Arcadien der Antike anzutreffen, erhielt meines Erachtens den ergreifendsten Ausdruck gelegentlich eines Vorfalls, der sich unter Innocenz VIII. im Jahre 1485 in Rom ereignete.

Am 18. April des genannten Jahres stießen Maurer auf einem Grundstück außerhalb der Cäcilia Metella auf einen antiken marmornen Sarkophag, welcher den Leichnam einer vornehmen Römerin barg. Es war ein Mädchen von ca. 15 Jahren; das schwarze Haar, welches die niedrige Stirne umrahmte, war nach rückwärts in einen Knoten gewunden, dann durch ein Netz zusammengehalten. Schwarze Wimpern zogen sich über den leicht geöffneten Augen hin; die blaßrothen Lippen waren ein wenig geöffnet und ließen die kleinen weißen Zähne durchschimmern. Der Schönheit des Gesichts entsprach die Schönheit des ganzen Körpers. Ein Augenzeuge sagt: sie war so schön, wie man es nicht sagen noch schreiben kann, und wenn man es sagte oder schriebe, würden die es nicht glauben, welche sie nicht gesehen. Im Triumph ward der Leichnam in den Conservatoren-Palast auf dem Capitol gebracht; da trat nun ein solches Zusammenströmen von Menschen ein, daß das Capitol und der Platz davor einem Jahrmarkt gleich wurde. Maler kamen, die Schönheit zu malen; wohin das Gerücht der Schönheit drang, rüstete man sich zu einer Wallfahrt nach Rom — bis endlich Innocenz VIII., erschreckt durch diesen heidnischen Schönheitscult, den Leichnam eines Nachts heimlich vor der Porta Pinciana verscharren ließ [167]).

Wo immer hier Wahrheit und die Dichtung einer stark erregten Phantasie sich scheiden mögen, Eins lehrt das Ereigniß. Das Ideal einer solchen Schönheit stand — wenn auch in unsichern Umrissen — im Gemüthe der ganzen Zeit. Wie herrlich die Schönheitsoffenbarungen der Gegenwart sein mochten, hinüber flog Ahnung und Glaube in das im Dämmer liegende Reich der Antike; in jedem staubbedeckten Folianten, der an's Licht kam, in jedem Grabe, das aufgedeckt ward, glaubte man diese hohe Schönheit entdecken zu müssen und fand sie doch nur, weil man sie in der eigenen Brust trug.

Und wenn man nun nach all dem Gesagten nach einem Fabula docet früge — obgleich es kleinlich ist, aus der Geschichte eine Sammlung von Recepten für kranke Zeiten machen zu wollen — hier läge es. Gnade ist Alles. Ein Zeitalter, das in der Tiefe der Brust den göttlichen Funken schöpferischer Kraft birgt, dem die Schönheit ein Bedürfniß geworden, gleich der Luft, die es athmet: dessen Kunstübung bleibt unbedroht durch alle Schwankungen politischer und ökonomischer Schicksale. So gilt von der Renaissance-Periode, was ein tiefsinniger Betrachter menschlicher Dinge und Angelegenheiten bei anderer Gelegenheit aussprach:

„. . . Das Erbe der Kunst kann eben so wenig durch kühne Speculation auf einmal verzehnfacht, noch auch wie der Reichthum des Parvenu's auf einmal verschleudert werden. Ihr Leben überdauert Kriege und Friedensschlüsse, Verfassungen und Staaten; die großen Calamitäten werden quantitativ die Hervorbringung vermindern, aber nicht die edlen Theile bedrohen, ihre Richtung verändern, ihren Charakter verwandeln. Dagegen wenn die Götterdämmerung ihrer Gestalten hereingebrochen ist, wenn ihre Mittel, das menschliche Herz zu bewegen, verbraucht, ihre Formen ausgelebt sind: so wird weder öffentlicher Wohlstand, noch medizeische Hofgunst, noch freie Verfassung, noch Fleiß der Schulen, noch abgöttischer Heroencultus, noch hohe metaphysische Begriffe, noch Gelehrsamkeit, noch Reinigung des Geschmacks und Aufstellung edelster Muster vor allem Volk, einen lebendigen Sproß hervortreiben [168]."

Wie negativ diese Lehre erscheinen mag, sie wirkt wohlthätig; führt sie doch aus der Unruhe des Experiments zu ergebenem gesundem Vertrauen.

Anmerkungen.

[1]) Ueber die Vorläufer der Renaissance vgl. das kleine treffliche Schriftchen von A. Bartoli: I Precursori del Rinascimento. Firenze, 1874.

[2]) Eine letzte Würdigung derselben von Adolf Ebert: Die literarische Bewegung zur Zeit Karls des Großen (Deutsche Rundschau, dritter Jahrgang Heft 9 S. 398 fg.). Auch Ebert mißt dieser Bewegung eine zu große Bedeutung bei; selbst wenn die Literaturbestrebungen jener Zeit „nicht von der Kirche sondern von der Schule wie später bei den Humanisten" ihren Ausgang nahmen, so stehen sie doch ganz unter kirchlicher Leitung.

[3]) Vgl. besonders: Carmina Burana. Bibliothek des lit. Vereins in Stuttgart. Bd. XVI. — N. Edélestand du Meril: Poésies Populaires Latines anterieurs au douzième siècle. Paris, 1843. — Th. Wright and J. O. Halliwell: Reliquiae Antiquae. 2. vol. London 1841—1843.

[4]) Bei Wright and Halliwell o. c. II. pg. 208 sequ.

[5]) Z. B. Initium sancti Evangelii secundum marcas argenti u. s. w. — Bei du Meril, o. c. pg. 407 sequ. Eine andere Evangelium-Parodie bei Wright and Halliwell o. c. II. pg. 58.

[6]) Eine Reihe solcher satyrischer Dichtungen bei Wright: The latin poëms commonly attributed to Walter Mapes (London, 1841), so bes. pg. 31, 43, 54. — Eine Satyre gegen die römische Curie bei du Meril o. c. pg. 231, eine andere bei Wright: The political songs of England, pg. 14.

[7]) Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit. Jahrg. 1871. S. 232. (Lateinische Reime des Mittelalters. XI.)

[8]) Guil. Giesebrecht: De Literarum Studiis apud Italos primis medii aevi saeculis. Berolini, 1845 pg. 23. — Gegen den italienischen Ursprung O. Hubatsch: Die lat. Vagantenlieder des Mittelalters, Görlitz 1870.

[9]) Eine Zusammenstellung und Kritik der Forschungen über den Ursprung des Italienischen, dessen Verhältniß zum Volgare in den ersten beiden Kapiteln von A. Bartoli: I primi due secoli della Letteratura Italiana Milano, Valardi. (Noch unvollendet.) Neben dem dort (pg. 5) mitgetheilten Brief des Leonardo Aretino wäre in Erinnerung zu bringen die Streitschrift des Flavio Biondo: De romana locutione (Ms. der Nazionale in Florenz, Cod. Magl. XIII. 38), welche diesen Brief des Leonardo hervorgerufen haben dürfte. Alberti's Proëmio zum III. Bd. seines Tractates Della familia. Ueber die Schicksale der Wissenschaft während der ersten Jahrhunderte des Mittelalters in Italien Giesebrecht: De Literarum studiis etc. Das Wachtlied der modene-

fischen Soldaten: O tu qui servas armis ista moenia (um 924) zuerst von Muratori publizirt, Antiquitates Ital. III. col. 709, dann von du Meril, o. c. pg. 268, zuletzt von A Bartoli, o. c. pg. 27, desgl. das Klagelied über die Gefangennahme Ludwig II. (um 811) zuerst bei Muratori Antiqu. Ital. II. col. 711. du Meril, o. c. pg. 264. A. Bartoli, o. c. pg. 26. Gegen Leonardo für die Einheit der Schrift- und Volkssprache tritt auch Poggio auf in seinem Dialog: Utrum priscis Romanis latina lingua omnibus communis fuerit, an alia quaedam doctorum virorum, alia plebis et vulgi. (Opera omnia ed. Basileae 1538 pg. 52—63.)

[10]) Dem Fra Guittone von Arezzo sind in jüngerer Zeit gerade jene Sonette abgesprochen worden, welche ihm unter den Vorgängern Dante's eine hervorragende Stelle angewiesen hätten. Vgl. P. Emiliani-Guidici: Storia delle Belle Lettere in Italia Firenze, 1844 pg. 194 sequ.

[11]) Son. XC. der Sonetti e Canzoni in Vita di Madonna Laura.

[12]) Abgedruckt bei Wesselofsky: Il Paradiso degli Alberti Romanzo di Giovanni da Prato. Bologna, Romagnoli 1867. I. 2. Append. Nro. 17. Cino da Rinuccini dichtete auch im Volgare; eine Ballata von ihm bei Trucchi, o. c. II. pg. 143.

[13]) Laurentii Vallae: Opera Omnia. Basileae, 1540.
De Voluptate ac de vero bono von pg. 896 an.

[14]) Von der Beliebtheit dieser Gedichte zeugt die große Anzahl der Handschriften, welche sich in den italienischen Bibliotheken finden. In unserem Jahrhundert wurde der „Hermaphroditus" zum ersten und einzigen Male edirt von F. C. Forberg. (Coburg, 1824.)

[15]) Das »Isagogicon Morale disciplinae« ist in einer Reihe von Abschriften vorhanden; so in der Wiener Hofbibliothek unter Sign. 960 und 3420 (ad Galeottum Ricasolanum) der Bibl. Pal. lat. Gedruckt wurde es meines Wissens nie.

Die Lehre Epicur's wird darin mit den Prinzipien der Stoiker verglichen, um den letzteren dann die Ehre zu geben. Die Schrift schließt: »Proposita etenim nobis in omni vita felicitas est; ejusque cupido nobis ingenita. A d h a n c n o n p e r v i t i a e t l i b i d i n e s . . . s e d p e r v i r t u t e s m o l e s t i a m q u e a s c e n d i t u r. Bono igitur viro rectum expeditumque iter etiam ad felicitatem; solus enim hic non fallitur neque aberrat. Itaque: is solus bene vivit et bene agit, malus autem contra. Sic ergo beati etiam volumus, operam damus, ut boni simus virtutemque exerceamus.« — Fol. 43a. Das ist die unbedingte Antithese zur Lehre Valla-Beccadelli's.

[16]) Zur selben Zeit fordert ja auch der sittlich strenge L. B. Alberti, daß der Darstellung des Nackten im Historienbilde Conzessionen gemacht werden. (Vgl. L. B. Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, in meiner Ausgabe als Bd. XI der Quellenschriften. Wien 1877. S. 118.) Man denke auch an den Jubel, mit welchem zu eben jener Zeit die ersten schönen Akte Masaccio's und Masolino's in der Brancacci-Kapelle begrüßt wurden.

[17]) Poggii, Opera omnia. Basileae 1538. pg. 1—31. Die Schrift war

geschrieben 1428. Ueber deren Entstehung und Schicksale: Shepherd-Tonelli Vita di Poggio Bracciolini (Firenze, 1825) tom. I. pg. 154 sequ.

[18]) Der Dialogus contra hypocrisim wurde wiederholt gedruckt; so Lugduni 1679 zugleich mit dem Dialog des Lionardo Aretino De hypocrisia; dann im fasciculus Rer. Expet. et fugiend. (Londini, 1690) tom. II. pg. 583. In der Basler Ausgabe fehlt dieser Dialog.

[19]) »Cogitavit hoc tempore Marsilius Platonicae theologiae volumen sarcire instar prope Gentilium Religionis, nec minus etiam Orphei hymnos ac sacrificia evulgare, sed divino prorsus miraculo, ut quin minus efficeret in dies magis impediebatur quadam (ut ajebat) spiritus amaritudine distractus« . .

Vita Marsilii Ficini per Ioannem Corsium (ein Schüler Ficin's) VIII. ed Galletti, Florentiae 1844. pg. 188.

[20]) »Atque ideo libentius id fecimus, quod auctoritate tanti viri ignaviam et perversitatem eorum cupiebamus restringere, qui studia humanitatis vituperant« etc. . . . Ms. d. Wiener Hofbibliothek Nro. 960 der Bibl. Pal. lat. Fol. 8 a. Das hindert jedoch nicht, daß man der Bedeutung der modernen Cultur im Vergleiche zur antiken ihr Recht widerfahren läßt. Die wichtigsten Zeugnisse in dieser Beziehung: L. B. Alberti: Widmungsbrief der Bücher Della Pittura a Filippo Brunellesco (Quellenschriften ꝛc. XI. pg. 47) und Benedicti Accolti Aretini Dialogus de Praestantia virorum sui aevi (ad Cosmum Medicem). Zuletzt edirt von Galletti, Firenze 1847.

[21]) Am klarsten ist dies ausgesprochen in dem Proëmio zum III. Buche des Tractats Della famiglia, welchen L. B. Alberti an seinen Verwandten Francesco Alberti richtet. Alberti bekennt sich zur Meinung des Flavio Biondo und polemisirt gegen Lionardo Aretino, ohne jedoch einen Namen zu nennen.

Es gab nur ein Idiom, welches der Redner auf der Rostra und die Amme in der Kinderstube sprach. So bedauerlich es nun sei, daß die lateinische Sprache außer Uebung gekommen, so haben doch die Schriftsteller die Pflicht, in einer Sprache zu schreiben, die von Allen verstanden werde — das Latein habe also dem Volgare zu weichen. »Ben confesso quell' antiqua latina lingua essere copiosa molto e ornatissima; ma non però veggo in che sia la nostra oggi toscana tanto da averla in odio, che in essa qualunque benchè ottima cosa scritta ci dispiaccia? A me pare assai di presso dire quello che io voglio, e in modo ch'io sono pure inteso: ove questi biasimatori, in quella antica sanno se non facere, et in questa moderna sanno se non biasimare e vituperare chi non tace (taccia).«

L. B. Alberti, Opere volgari ed. Bonucci vol. II. pg. 227 sequ.

[22]) Epistolae Coluccii Salutati ed. Rigazzi.

[23]) Vgl. Lionardi Aretini ad Petrum Histrum dialogi. Basil. 1536.

[24]) Weder Barlaam, der Petrarca die Anfangsgründe des Griechischen beibrachte, noch Pontius Pilatus, der Boccaccio eine discrete Kenntniß des Griechischen vermittelte, können mit Chrisoloras in Vergleich gezogen werden. Die fundamentale Bedeutung, welche dadurch Chrysoloras für den Um-

schwung des geistigen Lebens in Italien gewann, wurde nicht verkannt; Paulus Cortesius, der geistvollste der Literatur-Kritiker, die uns im 15. Jahrh. begegnen, hot in seinem dem Lorenzo Medici gewidmeten Dialog De hominibus doctis (zuletzt edirt von Galletti, Florentiae 1847) nicht Dante, Petrarca und Boccaccio, sondern Chrysoloras als Ausgangspunkt des neuen geistigen Lebens bezeichnet. »Nam posteaquam maximarum artium studia jamdiu in sordibus aegra, desertaque jacuerunt, satis constat Chrysoloram Byzantinum transmarinam illam disciplinam in Italiam advexisse; quo doctore adhibito primum nostri homines totius exercitationis atque artis ignari, cognitis Graecis litteris vehementer se se ad eloquentiae studia excitaverunt.« (ed. c. pg. 223 seq.)

[25]) »Dicono che Platone e maggior filosafo che Aristotile, allegando S. Agostino diciente Aristotile principe de' filosafi, ecietto sempre Platone.« Cino da Rinuccini, a. O.

[26]) Ueber diesen handelt der erste (bis jetzt einzige) Band der „Geschichte der Philosophie der Renaissance" von Fritz Schultze (Jena, Mauke's Verlag, 1874).

[27]) Vgl. Plotini opera omnia ed. Creuzer pg. XVII.

[28]) Γεωργίου τοῦ Γεμιστοῦ τοῦ καὶ Πλήθωνος, περὶ ὧν Ἀριστοτέλης πρὸς Πλάτωνα διαφέρεται. Georgii Gemisti Plethonis Platonicae et Aristotelicae philosophiae comparatio. Basileae, per Petrum Pernam 1574. Vgl. darüber Fritz Schultze o. c. pg. 80 sequ.

[29]) Vgl. darüber Tiraboschi Storia della letteratura italiana, 13 vol. Modena 1772—82 bes. tom. VI. 1. und tom. VII. 2.

Heeren, Gesch. d. Studiums d. class. Literatur. Göttingen 1801, Th. II. S. 35 sequ.

Das gesammte Material zusammengestellt bei Ueberweg: Grundriß der Gesch. d. Philosophie, 3. Auflage, Berlin 1872. Th. III S. 3 sequ.

[30]) Ficinus selbst giebt genau Kunde über seine Schüler in seinem Briefe an den Deutschen Martinus Uranius; kaum ein erlauchter Name des damaligen Florenz, der uns nicht in diesem Briefe begegnete. (Vgl. Marsilii Ficini opera omnia ed. Basileae 1576, 2 vol. tom. I. pg. 936 u. J. Corsi, Ficini Vita, ed. cit. pg. 199 sequ.) Das Studium des Aristoteles wurde deßhalb nicht vernachläßigt; Johannes Argyropolus wirkte als Lehrer der griechischen Sprache am Gymnasiun von Florenz (B. Fontii Annales auf 1456, ed. Lami im Catal. Mss. Biblioth. Riccard. Liburni 1752, pg. 193) und ebenso war des Argyropolus Nachfolger, Demetrius Chalkondylas — ein Schüler des Theodorus Gaza — Aristoteliker.

Später taxirt Joannes Nesius in seinem Dialog De Moribus (ad Petrum Medicem, Laurentii filium. Ms. der Laurenziana Pl. 77. cod. 24). Die verschiedenen Autoritäten so: »... si autoritate incedendum est, Christi auctoritatem omnibus antepono; si ratione, apud Platonicos rationes quae veritati nostrae magis consonent, praecipue reperturum me esse confido; post Platonem vero Aristotelem ...« lib. III.

[31]) »Pari quoque diligentia e medio Romanae Curiae nefandam nonullorum juvenum sectam, scelestamque opinionem substulit, qui depravatis moribus asserebant, nostram Fidem Orthodoxam, potius quibusdam Sancto-

rum astutiis, quam veris rerum testimoniis subsistere; ac licere unicuique arbitratu voluptatibus uti, quemadmodum Cinicorum mos, atque sententia fuit. Quin nostram aspernantes Religionem, turpissimum arbitrabantur alicujus Sancti nomine vocari, usurpatis Gentilium nominibus, impositum Sancti nomen in Baptismo supprimere nitebantur. Hujus vero Sectae principem pro honestate hic nominare minime intendimus cum in ore omnium propalam versetur, qui Romae grammaticam publice edocens, primo nomen sibi commutavit, dehinc certatim discipulorum amicorumque nomina innovabat, Gentilia nomina ingerens.«

Divi Pauli II. Pontif. Max. Vita per Michaelem Canensium de Viterbio ed. Quirini (Romae 1740) pg. 78 sequ. Pomponius Lätus war ein illegitimer Sprosse der Sanseverini; bevor er den antiken Namen annahm, schrieb er sich einfach Petrus de Calabria.

[32]) Vgl. Anmerkung 19. An dort angeführter Stelle heißt es dann weiter: Quamobrem, immutata mente, Platonicam ipsam Teologiam ad Christianos Ritus traduxit, voluminibus duo de viginti ea de recompositis.« Und weiter unten der Ausdruck »ex Pagano Christi miles factus . . .«

[33]) Vgl. u. A. Hadriani Castellesii: (Cardinal's v. Corneto) De vera philosophia ex quatuor doctoribus ecclesiae, ed. Bologna, 1507, und besonders die Cap. 63 bis 70. Was die antike Philosophie Nützliches lehrt, ist auch in der christlichen Lehre enthalten; was dort Schädliches, findet hier seine Verurtheilung. Das Werkchen ist König Heinrich von England gewidmet. —

[34]) So Marsilio Ficino sopra lo amore over' convito di Platone. ed. C. Bartoli, Firenze 1544 und Giov. Pico Mirandolano's Commentar zu Benivieni's Canzone: Dell' Amore Celeste e divino (erste Edition Firenze, Giunti 1544; mir liegt die von Lucca 1731 vor), der einen Abriß der platonischen Lehre, allerdings sehr im Lichte der Neuplatoniker, giebt.

[35]) Eine bedeutende Rolle spielt hier der Tractat des Giovanni Lotario Diacono (aus dem Hause de' Conti, nachmaliger Papst Innocenz III. † 1216) de contempla Mundi, seu de Miseria humanae conditionis (ed. Colonia 1575). Zu Anfang unseres Zeitraums erscheinen zwei Bearbeitungen dieses Traktats in der Sprache des Volgare: Bono Giamboni: della Miseria dell' uomo (ed. Tassi, Firenze 1836 mit anderen moralischen Traktaten desselben Autors) und Agnolo Torini: Breve Raccoglimento della Miseria Umana (ed. Fr. Zambrini, Imola 1877). Das Elend des menschlichen Daseins wird hier vom Akt der Zeugung an nachzuweisen gesucht, alle irdischen Strebungen als dem wahren Seelenheil gefährliche Illusionen dargethan.

[36]) Lettere del Beato Don Giovanni Dalle Celle ed. Bart. Sorio e. O. Gigli. Roma, 1845.

Lett. XXVI gerichtet an Barduccio di Piero Canigiani. Eine Uebersetzung dieses Briefes findet sich in der vorzüglichen Anthologie: Briefe heiliger und gottesfürchtiger Italiener, gesammelt und erläutert von Alfred von Reumont (Freiburg i/B. 1877) S. 106.

[37]) Man hielt diese umfangreiche Schrift für verloren; sie wurde vor Kurzem von Ab. Anziani wieder aufgefunden und befindet sich in der Laurenziana unter Signatur S. M. Novella 338. Der Codex ist cart. und membr. Fol. 1—17 enthält eine Schrift des hl. Chrysostomus, dann folgt (bis Fol. CXXVIII) Lucula noctis d. J. dnicj cardil. S. Sixtj.

Die Schrift ist nicht wie G. Voigt meint (Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, Berlin. G. Reimer 1859 S. 456) und nach ihm Wesselofsky (o. c. I. 2. pg. 11.) gegen Coluccio Salutati geschrieben, sondern diesem gewidmet und zwar in den schmeichelhaftesten Ausdrücken (»ut non dedignetur tui intellectus nobilis altitudo parumper ad praesentem luculam noctis mitius ac benignius inclinare«). Vgl. auch Francesco Palermo in der Einleitung zu dem Dialog des L. B. Alberti Il Padre di famiglia (Firenze, 1872) bes. pg. LXXXIV sequ.

[38]) Die »Regola del Governo di Cura familiare« compilata dal Beato Giovanni Dominici wurde von Donato Salvi (Firenze, 1860) edirt. Das Werk ist auch wichtig in seiner Beziehung zu L. B. Alberti's vier Büchern Del governo della famiglia. Von S. Antonino wurde die Schrift »opera a ben vivere« durch Francesco Palermo (Firenze, 1858) in mustergiltiger Ausgabe publizirt; ebenderselbe gab auch die kleine Schrift »Regola di Vita Christiana« heraus (firenze, 1866). In der in Florenz 1859 veranstalteten Ausgabe der »Lettere di Sant Antonino precedute della sua vita scritta da Vespasiano fiorentino« finden sich auch die an Madonna Diodata degli Adimari (alla sua divota Dada) gerichteten Briefe, welche in ihrer Gesammtheit auch wieder eine Regola del Governo di Cura familiare darstellen. Eine Reihe von Briefen Antonin's bei Reumont o. c. S. 140—150.

[39]) Ueber Luigi Marsili vgl. Francisci Bocchii Elogiorum libri II ed. Galletti 1844 (als Anhang zur Ausgabe Fil. Vilani de famosis Civibus etc.) pg. 9 sequ. und dann bes. Wesselofsky o. c. I. 1. pg. 230 sequ.

[40]) Bes. Anfang des 3. Buches. (Vgl. Quellenschriften für Kunstgeschichte 2c. XI. S. 144).

[41]) Vasari, Vite ed. Le Mounier I. pg. XXIX.

[42]) »Pippo di ser Brunellescho ciptadino fiorentino fù dotto in scrittura sacra & soleva dire maestro Pagolo astrologo che, udendolo parlare, gli pareva sancto Pagolo. Fu arithmeticho & geometra, ritrovò la prospettiva, stata piu tempo smarita, era studioso delle opere Di Dante & benissimo le intendeva.« Ms. der Nazionale in Florenz (vormals Strozzi) XXV. 636. In etwas abgeschwächter Form wird diese Aussage später von Vasari wiederholt.

[43]) Die Identität des Giovanni Acquatino mit Giovanni di Gherardo da Prato hat Wesselofsky (o. c.), wie mir scheint, überzeugend nachgewiesen.

[44]) »Fu grande imitatore degli antichi e di prospettive« etc. Ms. cit. der Nazionale.

[45]) Ausgabe: Firenze ad instantia di ser Lorenzo Vivoli 1496. pars III. fol. d^{II} terg.

[46]) ed. cit. pars III. fol. 1[1] terg.

[47])
Per fido esemplo alla mia vocazione
Nel parto mi fu data la bellezza,
Che d'ambo l'arti m' è lucerna e specchio
S'altri si pensa, è falsa opinione.
Questo sol l'occhio porta a quella altezza
Ch'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.
S'e giudicii temerari e sciocchi
Al senso tiran la beltà, che muove
E porta al cielo ogni intelletto sano;
Dal mortale al divin non vanno gli occhi
Infermi, e fermi sempre pur là dove
Ascender senza grazia è pensier vano.

Madrigali VII. (Le Rime di Michelangelo Buonarotti ed. Guasti, Firenze, 1863 pg. 32.)

[48]) Marco Fabio Calvi von Ravenna (»senex stoicae probitatis«) lebte im Hause des Raffael und übersetzte für diesen den Vitruv aus dem Lateinischen in das Volgare (die Uebersetzung jetzt in München, Cod. ital. 216). Ueber Calvi: Calcagnini Epistol. Criticar. et familiar. lib. VII. n. 27.

[49]) Vgl. Vorschule der Aesthetik. I. Abtheilung §. 7.

[50]) Hier ist an den herrlichen Satz Dürer's zu erinnern:

„Es ist auch kein wunder das ein künstlicher meyster mancherley underschiden der gestalt betracht die er all kunt machen, so er zeyt genug darzu hat der halb er solchs sten muß lassen, dann solch zufel sind bey den künstnern unzelich vil, und jr gemüt voller bildnuß das in müglich zu machen wer, der halb so eim menschen vil hundert jar zu leben verlihen wirdet der sich solcher kunst schickerlich brauchte, und darzu genaturt der wirdet durch die krafft die Got dem menschen geben hat, alle tag vil newer gestalt der menschen und andrer creaturen auß zu giessen und zu machen haben, das man for nit gesehen noch ein ander gedacht hat."

Vier Bücher von menschlicher Proportion Nürenberg 1528. III. T. 1.

[51]) Vgl. Istorie fiorentine lib. XV. ed. Firenze 1647. I. 2. pg. 783 sequ. Ammirato knüpft diese Betrachtung an den im Exil (auf Rhodus) erfolgten Tod des Benedetto Alberti.

[52]) Vgl. De dictis et factis Alphonsi, ed. Basil. 1538 pg. 251.

[53]) Vgl. C. F. C. Hecker: Die großen Volkskrankheiten des Mittelalters. Berlin, 1865 bes. S. 19—101 und S. 124—193.

[54]) Es ist charakteristisch, daß in Italien jene Gegenden unter dem Hexenglauben am schwersten zu leiden hatten, welche Deutschland am nächsten lagen. So z. B. Como, Val Camonica. Vgl. Burckhardt, Cultur der Renaissance bes. S. 426 sequ. (2. Auflage.)

Die ersten Anfänge der Geiselfahrten sind freilich in Italien (Perugia) zu suchen, doch lange vor dem Auftreten des „großen Sterbens", während sie nach diesem Ereigniß hier kaum mehr zu bemerken waren. Der Tarantismus

kann kaum mit dem Veitstanz verglichen werden, da er weit mehr physiologischer als pathologischer Natur ist und thatsächlich auf das Napolitanische beschränkt bleibt.

[55]) Was die Etymologie des Wortes »Macabre« betrifft, so scheint Wackernagel der Wahrheit am nächsten gekommen zu sein, wenn er es als eine corrupte Form des Genitivs Machabaeorum erklärt; es mögen die sieben Machabäer, welche der Legende nach, sammt ihrer Mutter und Eleasar unter Antiochos Epiphanes den Märtyrertod erlitten, anfangs in diesen Darstellungen eine Rolle gespielt haben.

Vgl. W. Wackernagel: Der Todtentanz in den „Abhandlungen zur deutschen Alterthumskunde und Kunstgeschichte" (Bd. 1. d. kl. Schriften). Leipzg., Hirzel 1872. Von S. 302 an.

[56]) Italien kennt die Todtentänze nicht — weder auf dichterischem noch monumentalem Gebiete. — In A. D. Ancona Sacre Rappresentazioni dei secoli XVI. XV. e XVI. (3 vol. Firenze, Le Monnier 1872) findet sich kein einziges geistiges Schauspiel, das diesen Gegenstand behandelte. Von malerischen Darstellungen des Todtentanzes giebt es nur eine zu Clusone, in der Provinz Bergamo an der Kirche de' disciplini (eine ähnliche Darstellung in dem benachbarten Pisogne muß schon zu den trionfi della Morte gerechnet werden). Man darf mit Sicherheit behaupten, daß der Todtentanz von Clusone unter deutschem Einfluß entstanden; die Lage des Ortes, die Isolirtheit der Darstellung weisen schon darauf hin. Vgl. darüber Giuseppe Vallardi: Trionfo e Danza della Morte a Clusone etc. Milano 1859 und Ernst Förster: Il Trionfo della Morte e la Danza Macabra (Beilage zur Allg. Ztg. Nr. 8. 8. Febr. 1878).

[57]) La Rappresentazione del Di del Giudizio di Feo Belcari e Antonio Araldo in d'Ancona o. c. III. pg. 499 sequ. In der Lyrik sind mannigfache Zeugnisse der tiefen Gemüthsergriffenheit vorhanden. Ein Madrigal, das mir ein Echo des Jahres 1527 zu sein scheint, führe ich wegen seiner ergreifenden Schönheit hier an:

Ahi! quanti sono, ahi! quanti
Morti corpi pur or sopra la terra
Agli occhi nostri avanti!
Oimè! Signor, che guerra
Fà quella giusta tua tremenda mano
A questo gregge umano!
A pietate, alto padre,
Muovanti tante or insepolte squadre.

Trucchi, Poesie Italiane inedite (Prato, 1847) vol. III. pg. 243.

[58]) Vgl. besonders: G. Carducci: Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei sec. XIII e XIV. Pisa, Nistri, 1871 und: Musica e Poesie nel Mondo elegante Italiano del sec. XIV in Studj Letterari di G. Carducci (Livorno, 1874) von pg. 371 an.

[59]) Vgl. besonders: Inferno XI. v. 97—105 und Paradiso XIII. 52—81.

[60]) A Fiorenza in Trucchi, o. c. II. pg. 233:

»........
Non le strappate la dorata chioma
Non murmurate i suoi dorati membri,
Si che non si dismembri
Da coi la giusta spada, e la colonna« etc.

[61]) H. Hettner's zwei geistvolle Aufsätze „Zur Charakteristik der Dominicanerkunst des 14. Jahrhunderts (in Lützow's Zeitschrift f. b. K. XIII. Band, Heft 1 u. 3) sind wichtige Beiträge für die Darlegung des Einflusses des Tomaso d'Aquino auf die Kunst des 14. Jahrhunderts. G. G. Ampère hat in seinem pietätvollen Buche Il viaggio dantesco (traduzione di E. Della Latta, firenze, Le Monnier 1870) eine große Reihe von Nachweisen gegeben, wo die Kunst jener Zeit ihre Darstellungsmotive Dante entlehnte.

[62]) Einen Ueberblick über das Festwesen Italiens im Mittelalter giebt Muratori in der Dissert. XXIX seiner Antiquitat. Ital. Med. Aevi (ed. Mediolani, 1739) tom. II. Hier auch die aus Chronisten gezogene Beschreibung einzelner Feste. Ein Fest von besonders charakteristischer Art war das 1214 zu Treviso gefeierte; die schönsten Frauen und Jungfrauen vertheidigten die Burg Amors gegen die hart andrängenden männlichen Angreifer. — Eine zusammenfassende Darstellung des Festwesens in Italien ist außerordentlich erwünscht und käme der Kunstgeschichte sehr zu Gute; die Quellen dafür fließen sehr reich.

[63]) Ed. cit. pg. 144 und 146.

[64]) Valturi rühmt die Friedensarbeiten des Sigismondo, dann über dessen Bau von S. Francesco in Rimini sprechend, läßt er sich über den Marmorschmuck im Innern so aus: »...... amplissimis praesertim parietibus, permultisque altissimis arcubus peregrino marmore aedificatis, quibus lapideae tabulae vestiuntur, quibus pulcherrime sculptae inspiciuntur, unaquet Sanctorum patrum, virtutum quatuor, ac coelestis Zodiaci signorum, errantiumque siderum, sibillarum deinde, musarumque, et aliarum permultarum nobilium rerum imagines, quae nedum praeclaro lapicidae ac sculptoris artificio, sed etiam cognitione formarum, liniamentis abs te acutissimo et sine ulla dubitatione clarissimo hujus seculi Principe ex abditis philosophiae penetralibus sumptis, intuentes litterarum peritos; et a vulgo fere penitus alienos, maxime possint allicere.«

De Re militari, ed. Parisiis 1532 pg. 382 sequ. (Erste Ausgabe, Verona 1483.)

[65]) Der Briefwechsel, den Isabella von Mantua gelegentlich des bei Perugin bestellten allegorischen Bildes „Der Kampf zwischen der Liebe und der Keuschheit" (jetzt im Louvre) führte, ist außerordentlich lehrreich für die Kenntniß des Verhältnisses zwischen Auftraggeber und Künstler. Der am mantuanischen Hofe lebende Humanist Paride da Ceresata hatte die Fabel festgestellt; Perugin muß nun über jede Kleinigkeit, wo er von derselben abweichen wollte, besonders unterhandeln. Man sieht, daß Alberti die »inventione« nicht zu hoch angeschlagen hatte.

Vgl. Notizie e Documenti inediti intorno a Pietro Vanucci racolti e publicati per cura del Com. Willelmo Braghirolli. Perugia 1874.

[66]) Vgl. Alfred Reumont: Das Collegio del Cambio zu Perugia in Hillebrand's Italia, Bd. II. S. 57 seq.

[67]) »Sappi che non vorrebbe essere men tempo a imparare: come, prima studiare da piccino un anno a usare il disegno della tavoletta; poi stare con maestro a bottega, che sapesse lavorare di tutti i membri che appartiene di nostra arte; e stare e incominiciare a triare de' colori, e imparare a cuocere delle colle, e triar de' gessi; e pigliare la pratica dell' ingessare le ancone, e rilevarle, e raderle; mettere d'oro; gravare bene; per tempo di sei anni. E poi, in praticare a colorire, ad ornare di mordenti, far drappi d'oro, usare di lavorare di muro, per altri sei anni, sempre disegnando, non abbandonando mai nè ni dì di festa, nè in dì di lavorare.«

Cennino Cennini: Il libro dell' Arte o Trattato della Pittura ed. G. e C. Milanesi. Firenze 1859. cap. CIV.

[68]) Ed. cit. pg. 148 sequ.

[69]) Ghiberti, der eine Ausnahme zu machen scheint, erschien mir als Künstler immer mehr als ein geistiger Ausläufer der Trecentisten.

[70]) Paolo Tuscanello lehrte nicht blos, sondern schrieb auch über Perspective:

»Quid Paulum memorem, teramque qui norat et astra
Qui Perspectivae libros descripsit, et arte
Egregius medica multosa morte reduxit.«

Ugolini Verini de illustratione urbis florentiae libri tres ed. Lutetiae 1583 lib. II. fol. 14 terg.

Paolo's Beziehungen zu Brunellesco gedenkt sowohl das Ms. XVII. 17. als auch Vasari (ed. Le Monnier III. pg. 198).

[71]) Vasari ed. c. III. pg. 17.

[72]) Roberto Valturi (De re militari), Francesco di Giorgio (De Architettura civili et militari ed. C. Promis) verhalten sich nur ergänzend zu Alberti. Im Trattato di Architettura des Antonio Filarete (Ms. der Nazionale in Florenz cl. XVII. cod. 30) läuft zu viel Phantastik mit unter, als daß er das Ziel hätte erreichen können, das er sich stellte: den Mindergelehrten das zu sein, was Alberti's Werk den Gelehrten sei. »... credo che a quelli, che non saranno così dotti, piacerà; & quelli, che più e più in lettere intendenti saranno, leggeranno gli auctori sopradetti (L. B. Alberti e Vitruvio)«. fol. 1 terg.

[73]) Diese außerordentlich wichtige Aussage findet sich im Proemio des III. Theils der Lebensbeschreibungen. Nachdem er die bedeutendsten Statuenfunde verzeichnet, fährt er fort:

»E furono cagione di levar via, una certa maniera secca, cruda e tagliente, che per lo soverchio studio havevano lasciata in questa arte Pietro della Francesca, Lazaro Vasari, Alesso Baldovinetti, Andrea dal Castagno, Pesello, Hercole ferrarese, Giovan Bellini, Cosimo Rosselli, l'Abate di San Clemente, Domenico del Ghirlandajo, Sandro Botticello,

Andrea Mantegna, filippo e Luca Signorellio; i quali per sforzarsi, cercavano fare l'imposibile dell' arte con le fati che, e massime ne gli scorti, e nelle vedute spiacevoli: che si come erano a loro dure a condurle; cosi erano aspre a vederle. Et ancorche la maggior parte fossero ben disegnate, e senza errori: vi mancava pure uno spirito di prontezza, che non ci si vide mai; & una dolcezza ne' colori unita, che la comincio ad usare nelle cose sue il francia Bolognese, e Pietro Perugino. Et i popoli nel vederla, corsero; come matti a questa bellezza nuova, e piu viva: Parendo Coro assolutamente, che' e' non potesse giammai far meglio. Ma l'errore di costoro dimostrarono poi chiaramente le opere di Lionardo da Vinci, il quale dando principio a quella terza maniera, che noi vogliamo chiamare la moderna, oltre la gagliardezza e bravezza del disegno, & oltre il contrafare sottilissimamente tutte le minuzie della natura cosi appunto, come elle sono, con buona regola; miglior ordine; retta misura, disegno perfetto, e grazia divina; abbondantissimo di copie, e profondissimo di Arte; dette veramente alle sue figure il moto ed il fiato.« Ihm folgen dann Giorgione, Fra Bartolomeo und vor Allen Rafael.

Einen Begriff von dem Reichthum antiker Statuen, die damals allein in Rom in den Palästen und Villen der Großen sich befanden, erhält man aus: Franc. Albertini de mirabilibus urbis Romae (ad Julum II.) in: De Roma prisca et nova. Varii Autores, Roma Aedibus J. Mazochii A. D. 1523 Dann: Ulisse Aldovrandi: Delle statue antiche, che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono (als Anhang zu: Le Antichità della citta di Roma per Lucio Mauro, Venezia 1556), endlich: Antiquarie prospettiche Romane composte per Prospectivo Milanese depictore (Abschrift in Hartmann Schedels Cod. lat. 736 in München).

[74]) Cennini's Bestimmung des Zeitmaßes geht aus der in Anm. 68 mitgetheilten Stelle hervor. — In Venedig durften Lehrlinge, die das 12. Jahr noch nicht erreicht, nicht aufgenommen werden. Die Lehrzeit dauerte 5 bis 7 Jahre. (Vgl. A. Sagredo: Sulle consorterie delle Arti Edificative in Venezia. Venezia 1856. pg. 52.) Das Statut der »fraglia« der paduanischen Maler setzte als geringste Lehrzeit drei Jahre an. (Vgl. Gaye, Carteggio, II. pg. 45.)

[75]) Vgl. Capitolo XII, im Breve dell' Arte De' Maestri di Pietra Senesi (bei G. Milanesi Documenti per la Storia Dell' Arte Senese. Siena, 1854. t. I. pg. 105 sequ.).

[76]) Aus Cennini's Traktat geht dies hervor; Alberti erklärt es als didaktische Nothwendigkeit vom Modelliren zum Malen überzugehen (ed. c. pg. 154). Beispiele anzuführen wäre müßig, jede Künstlergeschichte bringt sie. Ueber die „Vielseitigkeit der Architekten" vgl. §. 14 in J. Burckhardt's Geschichte der Renaissance in Italien.

[77]) A. Sagredo o. c. pg. 52. Genauere Einsicht wird man erst gewinnen, wenn eine große Anzahl von Statuten bekannt sein wird. Bisher kennt man

nur die der Maler von Cremona, Padua, Siena, Florenz und die der Goldarbeiter-, Bildhauer- und Architekten-Schulen.

[78]) Vgl. Breve dell' Arte degli Orati Senesi Cap. LXXXIII. a. O.

[79]) Del Regimento de' Principi. Per Cura di Francesco Corazzini. Firenze. Le Monnier. 1858. Lib. II. P. I. bes. cap. XI. XII. XV. XVI. XX. Die Frauen haben viel von dem Charakter der Kinder, weil sie diesen in geistiger und physischer Eigenart gleichen. Sie sind mitleidig, schamhaft, aber auch maßlos in Allem, geschwätzig, streitsüchtig, wankelmüthig u. s. w.

[80]) Paradies XV. 121—126. Die wichtigsten Anklagestellen gegen die Frauen seiner Zeit: Fegefeuer XXIII. 97—111. Paradies XV. 97—105. Dante's Forderungen an die Frau finden sich besonders in folgender Stelle:

». . . . mira anco quanto è Saggia e cortese nella sua grandezza. Ora dice tre cose, le quali, secondo quelle che per noi acquistare si possono, massimamente fanno la persona piacente. Dice saggia. Or, che è più bello in donna, che savere? Dice cortese. Nulla cosa in donna stà più bene, che cortesia, ... Cortesia e onestade è tutt' uno, ... Dice nella sua grandezza. La grandezza temporale, della quale qui s'intende massimamente sta bene accompagnata colle due predette bontadi; perocch' ell' è quel lume che mostra il bene e l'altro della persona chiaramente.« Convito, lib. II. cap. 11.

Analoge Stellen vielfach im Canzionere und den Sonetten.

[81]) Z. B. »Nam et famuli quicquid de his Seneca loquatur, urbanicus veri hostes sunt et fömina ut in plurimis verus est diabolus, hostis pacis, fons impatientiae, materia jurgiorum, qua caruisse tranquillitas certa est.« Epist. Rer. Sen. lib. XIIII. (Opera omnia ed. Bas. 1554. pg. 1034 sequ.)

[82]) »Le donne fiorentine s'ingegnano di fare e dire si, secondo il loro potere che non sia loro una cosa per un altra mostrato da chi ingannar le volesse.« Il Paradiso degli Alberti ed. cit. II. 2. pg. 33.

[83]) »La szienzia per virtù non è aprovata
Se non da chi la 'ntende; e gl' ignoranti
Non posson, come sono donne e infanti
La pregiare o' può esser commendate.
— — — — — — — — — —
E pertanto veder mi spiace molto
Tenere donne o in chiesa o concestoro
Da facundi in vertu religiosi . . . .«

Il Paradiso degli Alberti, Praef. I. pg. 88 sequ.

[84]) ». . . . si come uno solo Dio a tutte le cose si è principio di creazione, così a tutti li uomini fosse uno solo uomo principio di generazione; però che egli è sentenzia di filosofi, che la intenzione della natura si è sempre di fare non moltitudine di individui particulari, ma uno in specie.«

La Defensione delle donne d'autore Anonimo ed. Francesco Zambrini. Bologna, Romagnoli 1876. pg. 26.

[85]) A. O. bes. von pg. 31 an.

[86]) Vgl. Il libro del Cortegiano (ed. Venetia 1541) lib. III. bes. Fol. CVIII und Fol CXI terg. sequ.

[87]) Epistola in Lode delle Donne (dat. 7. Febr. 1525) in Le Opere di Agnolo Firenzuola ed. Bianchi Napoli, 1864. vol. I. pg. 60 sequ. Die Literatur für und gegen die Frauen wächst in dem schreibeseligen Zeitalter, das dem von mir fixirten Zeitabschnitt folgt, ganz bedeutend an. Von Vertheidigungsschriften wären zu nennen C. C. Agrippa: Declamatio de nobilitate et praecellentia feminei sexus. Antwerpiae 1529. Ludovico Domenichi: Della Nobilta delle Donne etc. Venezia, Giolito 1544. Federigo Luigini: Il libro della bella donna, Venezia Pretrasanta 1544. (Alessandro Piccolomini): Dialogo, dove si ragiona della bella creanza della donne delli stordito accademico Intronato. Venezia 1574. Von wirklichem culturgeschichtlichen Werth ist aber doch nur Domenico Bruni da Pistoja: Difese delle Donne, Firenze Giunti 1552, weil wir hier auch einen Einblick in die Rechtsverkürzungen erhalten, welche sich jene Zeit gegen die Frauen zu Schulden kommen ließ. — Das erste Buch zählt alle die Verleumdungen auf, welche von Dichtern, Philosophen, Legisten und Canonisten, Clerikern und Laien gegen die Frauen ausgesprochen wurden; das zweite Buch beschäftigt sich mit der Widerlegung derselben; das dritte Buch tritt für die theoretische Rechtsgleichheit der Frau mit dem Manne ein, wenngleich in der Praxis die Frau mit Rücksicht auf die ihr ziemende Scham und Scheu von einer Reihe von Aemtern und Würden stets ausgeschlossen bleiben müssen wird. — Das Werkchen ist der Herzogin von Florenz Leonora de' Medici di Toledo gewidmet.

Auch Vasari darf als Frauenanwalt nicht vergessen werden; leitet er doch die Biographie der Properzia Rossi mit den Worten ein: »E gran cosa che in tutte quelle virtù, & in tutti quelli esercitij ne' quali, in qualunque tempo, hanno voluto le donne intrometter si con qualche studio, elle siano sempre riuscite eccellentissime, e più che famose . . .«

[88]) De voluptate ac de vero bono ed. cit. pg. 924 (cap. XLVI Accusatio virginitatis).

[89]) Il Cortigiano ed. cit. lib. III. fol. CXXXVI terg. Ich glaube, daß diese Stelle jenen, welche fort und fort von der völligen sittlichen Auflösung der Renaissance-Zeit sprechen, viel zu denken geben könnte.

[90]) Epist. rer. Sen. lib. XIV. ed. c. pg. 1034 sequ.

[91]) Die »Selva Nuttiale« des Giovanni Astense habe ich nie unter die Augen bekommen. Domenico Bruni nimmt in seinen Difese delle donne wiederholt darauf Bezug. Eine Invective daraus, die Bruni anführt, lautet: Die Frauen sind: »Gracchie in su la porta, Diavoli in casa, Capre nel horto, Sante in chiesa, Puttane nel letto, Angeli nello andare & Civette in su le finestre.« Bruni, fol. 8 terg.

[92]) De commodis Literarum atque incommodis erschien zuerst mit einigen andern kleinen lateinischen Schriften des L. B. Alberti in einer von Massaini besorgten Ausgabe s. l. et a. (Florenz, 1496.) In's Italienische

übersetzte die Schrift Cosimo Bartoli (Opuscoli Morali des L. B. Alberti, Venezia 1568 von pg. 141 an). Die Avvertimenti Matrimoniali in Bonucci's Ausgabe der Opere Volgari des L. B. Alberti tom. I. pg. 191 seq. Die Sophrona ebenda pg. 229, der Brief Sopra l'Amore ed. cit. tom. II. pg. 233. Die von Bonucci gleichfalls publizirte Streitschrift »Intorno al Tor donna« (tom. I. pg. 215 seq.) halte ich für kein Werk Alberti's.

[93]) Vinciguerra, Satira V. und Ariosto Satira V. beide in der Londoner Ausgabe (Livorno 1786) ausgewählter italienischer Satyriker.

[94]) »Instituta autem a puero fuit liberalibus studiis, in quibus tantum profecit: quantum satis pertineret ad ejus futuram magnitudinem & regni majestatem« heißt es im Leben der Hippolita, Tochter des Francesco Sforza. Jacobi Philippi Bergomensis: De plurimis claris selectisque Mulieribus (Ferrariae 1497) fol. 159 terg.

[95]) Die anmuthigste und ausführlichste Erziehungsschilderung bei Jacobi Bergomensis o. c. im Leben der Damisella Triulcia cap. ultim. Ueberhaupt ist des Jacobus Bergomensis Werk die reichhaltigste Quelle für die Geschichte der Frauen des 15. Jahrhunderts. (Von Fol. 140 an). Ueber berühmte paduanische Frauen handelt Bernard. Scardeonius in lib. III. classi XIV. seines Werkes De Antiquitate Urbis Patavii (ed. Basileae 1560). Einige berühmte venezianische Frauen werden von Egnatius in seinem Buche De exemplis Illustricum Virorum Venetae civitatis etc. erwähnt (ed. Venetiis 1554).

F. L. Polidori publizirte im Archiv. Stor. Ital. tom. IV. pg. 439 sequ. Notizie di alcune illustri donne del sec. XV. scritte da Vespasiano da Bisticci. Die Notizen sind leider sehr kurz; sie beschäftigen sich mit Andrea degli Acciajuoli, Battista Malatesta, Pagola Malatesta nei Gonzaga, Cecilia Gonzaga, Caterina Alberti nei Corsini, Francesca Acciajuoli, Alessandra Bardi negli Strozzi, Giovanna Valori nei Pandolfini, Caterina Strozzi negli Ardinghelli und Saracina Acciajuoli.

[96]) Ueber Lionardo Vasari. Was Alberti betrifft, heißt es in der Vita Anonyma: Musicam nullis praeceptoribus tenuit, et fuere ipsius opera a doctis musicis approbata. Cantu per omnem aetatem usus est . . . Organis delectabatur, et inter primarios musicos in ea re peritus habebatur. Musicos effecit nonullos eruditiores sui monitis. (Bonucci, Opere volgari etc. t. I. pg. XC sequ.).

[97]) Es gab z. B. auch in Florenz eine besondere Behörde, welche über die Frauentrachten zu wachen hatte. Eines der ältesten Luxusgesetze wohl das vom 24. März 1299. (Gaye I. pg. 442. Regesta florentina etc.)

[98]) Vgl. Vespasiano da Bisticci Anhang zu seinen Vite di Uomini Illustri del sec. XV. (ed. Adolfo Bartoli, Firenze 1859). Proemio della Vita dell' Alessandra de' Bardi und die Vita dell' Allesandra de' Bardi. Wie schmerzlich läßt diese Biographie bedauern, daß Vespasiano nicht auch seine »Notizie« zu ausgeführten Lebensbildern erweitert hat.

[99]) Vgl. Jacobus Bergomensis o. c. cap. 167 (De Constantia erudita femina Allexandri Sfortiae uxore) und cap. 156 (De Ursina Guidi Torelli uxore).

[100]) Ueber Cassandra Fedele bes.: Jacobus Bergomensis o. c. cap. 179 und Egnatius o. c. lib. VIII. pg. 264, über Isotta Nugarola Jacobus Berg. cap. 163 und Egnatius lib. VIII. pg. 265.

[101]) Das poetische Denkmal dieses Kreises ist das sog. Isotteum (ed. unter dem Titel: Trium Poetarum elegantissimorum Porcellii, Basinii, et Trebanii opuscula, Parisii 1539), eine Reihe lateinische Gedichte zum Preise des Sigismondo und der Isotta. Ueber die Literaten, die am Hofe des Sigismondo verkehrten: Angelo Battaglini: Della Corte Letteraria di Sigismondo Pandolfo Malatesta. (1. Theil des 2. Bandes der Ausgabe der Werke des Basinius Parmentis).

[102]) Gli Asolani di Messer Pietro Bembo (Venez. Aldus, 1505). Die Widmung ist gerichtet an Madonna Lucretia Estense Borgia. Dem gegenüber ist die Schätzung der Venezianischen Frauen bei Ch. Yriart (La Vie d'un Patricien de Venise chap. II.) zu tief gegriffen. — Mit der Keuschheit stand es freilich nicht besser als anderswo. — Wenn Ludwig Geiger aus Egnatius herausliest „öffentliche Weiber seien nur die jährlich aus Deutschland herbeigebrachten" (Burckhardt, Cultur d. R. III. Aufl. II. S. 186), so beruht dies auf einem Mißverständniß. Egnatius spricht nur von einem längst vergangenen Brauch. Sendboten wurden nach Deutschland geschickt »qui juniores foeminas ex locis illis stipendio certo conducerent, quae juxta carnificinam publicam ubi nunc divi Matthei plianum est, prostrarent etc. (lib. VI. pg. 195).

[103]) Diese hohe Aufgabe und die vollständige Lösung derselben machen den Cortigiano zum klassischen Culturdenkmal jener Zeit. Der bald darauf geschriebene Galateo des Giovanni della Casa — zwar auch ein Werk, das in jener Zeit nur in Italien geschrieben werden konnte — ist doch von weit geringerer Bedeutung, da darin nur die Gesetze äußeren gesellschaftlichen Anstandes vorgetragen werden.

[104]) Ueber Leonora von Arragon das ausführliche Capitel (177) des Jacobus Bergomensis. o. c. Ueber Lucrezia in Ferrara Gregorovius: Lucrezia Borgia (Stuttgart 1874) von S. 243 an.

[105]) Rinaldo Corso: Vita di Giberto Terzo di Corregio, colla Vita di Veronica Gambara. (Ancona 1566) citirt bei Rizzardi, Rime e Lettere di Veronica Gambara. (Brescia 1759) pg. LXIV S. 82.

[106]) Datirt, Romae. Il primo di quaresima 1515. Lettere di Principi. Libro primo. In Venetia appresso Giordano Ziletti. 1564. fol. 13 tergo.

[107]) Bembo, Gli Asolani ed. c. lib. II. fol. g VIII terg. sequ. Firenzuola: Dialogo della perfetta Bellezza d'una donna discorso secondo. Castiglione, H. Cortigiano, Ende des ersten Buches.

[108]) Dat. Urbino, 1. August 1511. Es handelt sich dann weiter um Revidirung der Erbschaftsangelegenheit, bei welcher Francesco durch seinen Bruder Ludovico übervortheilt worden war. Gaye, Cart. II. 128 und Guhl, Künstler-Briefe I. S. 74.

Gedacht sei hier auch des Briefes, in welchem Elisabetta ihrer Schwägerin Isabella den Tod von Raffael's Vater, des Giovanni Santi, anzeigte (dat. 19. August 1494). G. Campori: Faits et Documents pour servir a l'histoire

de Giovanni et Raphael Santi d'Urbino. Gazette des Beaux-Arts Ann. VI. 2de per. pg. 353 sequ.

[109]) Der Brief ist datirt: Urbino, 1. Oktbr. 1504. Vgl. Guhl, o. c. I. S. 118. Die Echtheit des Briefes wurde angefochten. Vgl. Alfred Reumont in Zahn's Jahrb. f. Kunstw., 1. Jahrg. (1868), S. 208 sequ. und dem entgegen E. Förster, Zahn's Jahrb. f. Kunstw., 2. Jahrg., S. 348. Mit Emendation des suto è für »so che è« (Bottari, Raccolta di Lettere tom. I. l.) fällt aber jeder innere Grund weg, der gegen die Echtheit des Briefes sprechen könnte. Die Einwendung, Perugino sei schon gegen 1502 nach Perugia übersiedelt, bedingt noch nicht, daß Raffael diesem sofort nach Florenz folgte. Es ist wahrscheinlicher, daß er in Perugia zurückblieb, und erst 1504 dauernd dasselbe verließ, wenngleich er schon früher Perugino hie und da für kurze Zeit in Florenz besucht haben mochte (vgl. Springer, Kunstgesch. Findlinge in Lützow's Zeitschrift f. b. K., Jahrg. 1874).

[110]) Der Brief ist datirt 3. Sept. 1528. Vgl. Julius Meyer: Correggio (Leipzig 1871) S. 219 und 229 sequ.

[111]) Vgl. Gregorovius: Lucrezia Borgia, S. 230 sequ.

[112]) »Le a Venecia Lionardo Vinci el quale ma mostrato uno retracto de la Signora Vostra che è molto naturale a quela, sta tanto benefacto non e possible.« In einem von Armand Baschet aufgefundenen Briefe des Lorenzo da Pavia. Vgl. A. Firmin-Didot: Alde Manuce et l'Hellénisme a Venise (Paris 1875) pg. LXVII.

[113]) Vgl. Braghirolli: Notizie e Ducumenti inediti intorno a Pietro Vannucci. Perugia 1874 und Carteggio di Isabella d'Este Gonzaga intorno ad un quadro di Giambellino im Archivio Veneto Tom. XIII. part II. pg. 370 sequ.

Ueber Isabella's Beziehungen zu Raffael, der für sie sicher ein Bild malte, vgl. G. Campori in dem in Anm. 108 erwähnten Aufsatze.

[114]) Vgl. A. Baschet's Publication des Briefes der Isabella an Giov. D'hatri, dat. 17. März 1499 in der Gazette des Beaux-Arts t. XX (Jahrgang 1866) pg. 486. Die Originalzeichnung befindet sich im Besitze von His de la Salle in Paris.

[115]) ». . . . . in tui incidimus sermonem. Quantum videlicet doctis omnibus et virtutum praeditis faveas, ipsa non minus bonis litteris, quam sanctis exornata moribus. Quapropter mirum in modum observantia in te mea adaucta est. Id quod nuncupatione aliqua, ut potero, cupio aliquando publice profiteri . . .« etc.

Bei Firmin Didot o. c. S. 263, der Brief, dat. 17. Juli 1504, wurde zuerst von A. Baschet publizirt in seinem »Aldo Manuzio, Lettres e Documents«.

[116]) Vgl. besonders die Briefe der Isabella vom 23. Juli 1502 und 10. Januar 1503 an ihren Gatten Francesco, publ. von Carlo d'Arco Archivio Stor. Ital. 1. serie tom. XII. App. pg. 260 und 262.

[117]) Ein schöner Brief in dieser Hinsicht ist der, welchen Isabella (datirt 8. November 1514) an ihren erstgebornen Sohn richtete, Carlo d'Arco a. O. pg. 317.

[118]) Dieser kurzen Charakteristik liegen in der Hauptsache die angeführten

Brief- und Document-Publicationen und die knappe Lebensscizze Isabella's, welche Firmin Didot in angeführtem Werke pg. LXI—LXVIII gegeben hat, zu Grunde. Ich schließe mich dem Bedauern Didot's an, daß wir noch immer keine dieser Frau würdige Biographie besitzen. — Unsere Kenntniß der Culturzustände jener Zeit gewänne dadurch bedeutend; zugleich wäre es lohnend und angenehm, dieselbe zu schreiben, da ein reiches urkundliches Material schon vorliegt, noch mehr aber, wohlgeordnet, namentlich im Archive zu Mantua, der Durchsicht und Verwerthung von Seite des Forschers harrt.

[119]) Vgl. Carlo Minghetti: Le Donne Italiane nelle belle Arti al secolo XV e XVI in der Nuova Antologia Anno XII. vol. V. pg. 5—21 und 308 bis 330. Für das 15. Jahrhundert vermag er doch nur Catarina de' Vigri zu nennen. Von Künstlerinnen werden dann noch charakterisirt: Properzia Rossi, Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani, Plautilla Nelli, Irene da Spilimbergo, Sofonisba Anguissola, Marietta Robusti, Artemisia Gentileschi — Künstlernamen, die mit Ausnahme der Properzia Rossi dem von mir fixirten Zeitraum nicht mehr angehören. — Von wissenschaftlichem Werth sind namentlich Minghetti's Notizen über Catarina de' Vigri und Properzia Rossi.

[120]) Von Vasari nicht erwähnt, jetzt im Besitze des Grafen Prospero Marsigli in Bologna (Minghetti a. O. pg. 312).

[121]) »Finalmente alla povera innamorata giovane ogni cosa riuscì perfettissimamente, eccetto il suo infelicissimo amore« sind die schönen Worte des Aretiners.

[122]) Saverio Bettinelli: Del Risorgimento d'Italia negli Studj, nelle Arti e nei Costumi dopo il Mille. ed. 2. Milano 1820. II. pg. 231 sequ.

[123]) Joannis Joviani Pontani . . de Magnificentia liber. cap. Rationem dignitatis in primus habendam esse. (Opera omnia soluta oratione composita, Venetiis in Aedibus Aldi 1518 fol. 127 terg. sequ.)

[124]) Giov. Villani Croniche lib. VIII. cap. 7. Vasari (ed. Milanesi) I. pg. 286.

[125]) Gaye, Cart. I. pg. 61 sequ.

[126]) Vespasiano, Vite di uomini illustri ed. c. pg. 557/58. Vgl. Jacob Burckhardt: Geschichte der Renaissance (Architektur) in Italien. I. Kap. bes. §. 1 und 9.

[127]) Missirini, Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di San Lucca. In Roma 1823, pg. 23 sequ.

Die florentinische Akademie war schon am 31. Jänner 1562 eröffnet worden. Es war eine vom Herzog Cosimo I. in's Leben gerufene Vereinigung der hervorragenden einheimischen und fremden Künstler und solcher Laien, welche sich mit der Geschichte und Theorie einer der drei Künste befaßten. Der Zweck der Vereinigung war die Förderung der künstlerischen Erziehung. Von der Akademie wurden deßhalb Vorlesungen über Anatomie, Perspective, Geometrie veranstaltet. Modelle für Akt- und Kostümzeichnen wurden gedungen; armen talentvollen Knaben wurde durch Verleihung von Stipendien die künstlerische Ausbildung ermöglicht. Vgl. Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del disegno in Firenze. (Firenze 1873.)

[128]) Sagredo: Sulle Consorterie delle Arti Edificative in Venezia (Venezia 1856) pg. 121 und Muratori, Antiquit. Ital. Med. Aevi tom. IV der Mail. Ausg. v. 1741. Dissert LII: De Regimine ac divisione Nobilium et Plebis in civitat. liberis Italiae.

[129]) Das römische Statut vom 17. Dez. 1478 enthält 35 Paragraphen die das religiöse Verhalten und die Verhältnisse der Meister untereinander etc. regeln. (Abgedruckt bei M. Misirini: Memorie etc.)

[130]) Breve dell' Arte de' Pittori Senesi dell' anno 1355, cap. XIV. (Milanesi, Documenti etc. I. pg. 7.

[131]) Statuta Universitatis Pictorum 1470, 11. Augustii (letzter Paragraph) abgedruckt in Fed. Sacchi: Notizie Pittoriche Cremonesi Cremona 1872.

[132]) Statuti della fraglia de' Pittori Padovani del 1441, fragmentarisch bei Gaye II. pg. 43 sequ., vollständig im Archivio Veneto tom. VII. parte 2 pg. 331 sequ. der betreffende Paragraph (De infirmis visitandis et succurrendis) Rubr. XI. 67.

[133]) Bei Gaye (Statuti dell' Arte de' Pittori fiorentini dell' anno 1339) II. pg. 32 sequ.

[134]) Neben den Quellenarbeiten des Vespasiano, Platina und Manetti bes. Dom. Giorgio: Vita Nicolai V. Romae 1742. — Die Aufzählung der Bauten Nicolaus pg. 166 sequ. — Daß Bernardo Rossellino nicht der Werkmeister gewesen, ist jetzt sichergestellt (Documents inédits sur l'Architecte florentin Bernardo Rossellino, Chronique des Arts 1877 No. 18 u. 21). Daß L. B. Alberti als oberster Architekt diese Bauthätigkeit leitete, steht mir außer Zweifel. — Wenn es bisher weder Herrn E. Müntz noch mir gelang, in den libri d'entrata et spesa im römischen Staatsarchiv seinen Namen zu entdecken, so liegt die Ursache wohl darin, daß Alberti von Nicolaus V. durch Benifizien entschädigt ward.

[135]) Calixt III. hatte keinen andern Ruhm, als der Neubegründer des Nepotismus geworden zu sein. Sein Verhältniß zu Nicolaus V. ist ausgesprochen in den Worten des Pontanus: »Fuit etiam Nicolaus V. magnus et sumptuosus in paranda bibliotheca, quam successor ejus Calistus paucis diebus dissipavit.« (De Magnificentia ed. c. fol. 130 terg.

[136]) Als Zweck seiner Bauten giebt er selbst an »ut memoriale suae originis diuturnum relinqueret«. Commentarii ed. cit. lib. II. pg. 79.

[137]) Commentarij lib II. pg. 78 (De Corsiniano nunc Pientia).

[138]) E. Müntz: Les Collections du Cardinal Pierre Barbo Paul II.) in Gazette des Beaux-Arts, mai 1877.

[139]) »Xystus pontifex, qui Paulo successit, pontem qui ab eo dictus est fecit, vias urbis, magna e parte stravit, templa quadam nova, aedificavit, vetera restauravit, nullisque in exornanda urbe sumptibus pepercit« rühmt Pontanus von ihm (De Magnificentia, ed. c. fol. 130 terg.).

[140]) Von dem Umfange florentinischer Kunstbestrebungen geben die beste Zeugenschaft die von Gaye (I. pg. 413 sequ.) publicirten Regesta florentina, welche vom Jahre 1225 bis 1500 reichen.

[141]) Vom 10. Juli 1527. Die Petition hatte Erfolg. Laut eines Beschlusses vom 21. August d. J. wurde Peruzzi mit 5 Scudi Monatsgehalt von der Stadt angestellt. — Milanesi, Documenti III. pg. 100 sequ.

[142]) Dat. 12. April 1334: »accipiendus sit in patria sua velut magnus magister et carus reputandus in civitate predicta« u. s. w. Gaye I. p. 481. Weiter ausgeführt findet sich diese Partie von der Baugesinnung der Florentiner, Sienesen und anderer Städte bei Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, Kap. 1, §. 2. 3. 4.

[143]) Daniele Giampietro: Il Carteggio originale di Francesco I. Sforza. Archiv. Stor. Ital. Serie 4ta No. 2.

[144]) Spicilegium Romanum (ed. Mai) tom. X. pg. 314 (Poggi Fiorentini: Epistolae solectae Nro. 50). Er habe aus dem Munde des Sigismondo selbst und durch Andere gehört, daß dieser Fürst es sehr ersehne, wenn er (Poggio) etwas zu seinem Ruhme schreiben möge. Diesem den Sigismondo ehrenden Wunsche wolle er nun nachkommen. — Die Sache zerschlug sich aber doch und der Dialog erhielt eine andere Adresse. Möglich, daß dem Sigismondo der Preis zu hoch erschien. —

[145]) Brief des Giov. D'hatrj in Armand Baschet: Documents inédits concernant la Personne et les oeuvres d'Andrea Mantegna. (Gazette des Beaux-Arts XX.)

[146]) Angeli Politiani et alior. vir. illustr. Epistol. libri XII. ed. Basileae 1522. lib. X. pg. 364 sequ. Weitere Aussagen: Burckhardt, Cultur der Renaissance I. S. 175.

[147]) Pii Secundi Pont. Max. Commentarii (ed. Romae 1584) lib. II. pg. 92.

[148]) Bei Villanius De vetusta urbe Arimini et ejus episcopis (Handschrift der Gambalunga in Rimini) tom. II. fol. 232 und Schedae Garampi: Ariminens. 1425—1464. D. IV. 255 sequ. ebenda.

[149]) Die Inschrift des Sarkophag's: Gemistii . Bizantii . Philosophor . Sui . Temp. Principis . Reliquum. | Sigismundus. Pandulfus. Mal. Pan. F. Belli . Pelop. Adversus. Turcor. | Regem. Imp. Ob. Ingentem . Eruditorum. Quo . Flagrat. Amorem | Huc. Afferendum. Introque . Mittendum . Curavit. MCCCCLXV.

[150]) Vgl. bes. Annales Camaldul. auf das Jahr 1450 tom I. pg. 25. — Fr. G. Battaglini: Della Vita e de' fatti di Sigismondo Malatesta (Arimini 1784) pg. 430.

[151]) Rogite di G. Fagnane 1454—1467, 14. u. 29. März 1462, Archiv. Notarile in Rimini.

[152]) Der schmeichelhafte Geleitsbrief, den Cesare dem Lionardo ausstellte (»nostro prestantissimo e dilettissimo famigliare, architetto et ingegnere generale«) bei Bottari-Ticozzi, Raccolta di Lettere etc. I. pg. 473. Für antike Kunst scheint Cesare wenig Sinn gehabt zu haben, »intendendo che la E. S. (Cesare) non se delecta molto de antiquità« — heißt es in dem Briefe, mit welchem sich Isabella d'Este Gonzaga an den Cardinal d'Este

wandte, damit dieser den Cesare bestimme, den (damals von ihr noch für antik geltenden) Cupido des Michelangelo und eine Statue der Venus, die sich in seinem Besitz befanden, ihr zukommen zu lassen. Gaye, Carteggio II. pg. 53.

[153]) Das Testament bei Corio (ed. Mediolani 1503) fol. 430. In einem Brief, dat. 25. Sept. 1380, wandte sich Giangaleazzo Visconti an den kaiserlichen Vicar von Mantua, Ludovico Gonzaga, mit der Bitte, ihm 4 bis 6 Figurenmaler zum Zwecke der Ausschmückung der Säle des Castells von Pavia zu senden. Vgl. Michele Caffi, Il Castello di Pavia im Arch. Stor. Lombardo, Ann. III. fasc. 3 (30. Sept. 1876).

[154]) P. Rotondi (Arch. Stor. Ital., serie terza tom. XXIII. pg. 339 sequ.) in einer Relazion über die »Indagini storiche artistiche e bibliografiche sulla Libreria Visconteo Sforzesca del Castello di Pavia« (Milano 1875).

[155]) Michele Caffi a. O. bes. Docum. F bis L.

[156]) Milanesi, Documenti II. pg. 431 sequ. (Consiglio dato da Franceso di Giorgio sopra il modo di voltare la cupola del Duomo di Milano. Dat. 27. Juni 1490.)

[157]) Vespasiano Vite ꝛc., ed. cit., pg. 111 und 112 das Verzeichniß der »Edificij fatti per l'illustrissimo signor duca d'Urbino Federico.

[158]) Vgl. G. Milanesi, Sulla Storia dell' Arte Toscana Scritti Varj, pg. 304/5.

[159]) Vespasiano da Bisticci in Nicolo Nicoli's Leben, ed. c. pg. IX. »A vederlo in tavola, così antico come era, era una gentilezza« ist unübersetzbar. Er sammelte auch Malereien ausgezeichneter Meister.

[160]) Mit einer vollständigen Publication desselben würde der Kunstgeschichte ein großer Dienst erwiesen werden. — Das vollständige Inventar der Medizeischen Bibliothek beim Tode des Lorenzo publizirte G. Piccolomini im Arch. Stor. Ital., serie III. tom. XX. pg. 51 sequ.

[161]) Der Brief des Squarcialupi bei Gaye tom. I. pg. 160; der des Benozzo Gozzoli a. O. I. pg. 191.

[162]) Gaye, Carteggio I. pg. 300. Als Giuliano gestorben und der Herzog Alfonso von Calabrien sich an Lorenzo wandte wegen eines Ersatzes, gedachte dieser den Luca Fancelli zu bewegen, nach Neapel zu gehen.

[163]) Gaye, pg. 138 u. 146 sequ.

[164]) Fabio Chigi: Agostino Chigi il Magnifico publizirt von G. Cugnoni im Archivio della Società Romana di Storia Patria vol. II. fasc. 1.

[165]) Notizia d'Opere di disegno nella prima metà del. sec. XVI. scritta da un' Anonimo di quel tempo. ed. Morelli (Bassano 1800) a. b. O.

[166]) Milanesi, Documenti I. pg. 169.

[167]) Infessura (Muratori, Scrpt. Rer. Ital. III. 2. col. 1192/93) und Nantiporto (Muratori III. 2 col. 1099) haben darüber berichtet. Ich publizire hier den Brief eines Augenzeugen, der ebensowohl wegen der Person des Schreibers, als auch des Adressaten Beachtung verdient. Ich copirte ihn nach der Abschrift einer Reihe von Briefen des Bartholomäus Fontius, die sich in der Univ.-Bibl.

in Bologna befindet. Der Codex trägt die Signatur: 2382. Der angeführte Brief von Fol. XXVIII an.

Bartholomaeus Fontius Francisco
Saxetto S.

Petisti a me, Saxette carissime, cadaver ut illum femineum, in Appia via nuper inventum, cujus modi esset, tibi significarem. Qua sane in re non solum probo, sed etiam laudo vehementer, studium tuum in tantis occupationibus antiquitatis noscendae percupidum. Sed vellem designare posse scribendo cadaveris hujus formam et venustatem, quae incredibilis videretur fidemque ad posteros caveret, nisi totam urbem testem haberet. — Nam, ut rem totam ordine tibi aperiam, operarii quidam fundamenta sepulchrorum ad inquirenda marmora ad sextum ab Urbe lapidem in via Appia erudentes, munitum lateritium arcum humi decem depressum pedes cum evertissent, marmoream capsam adinvenere. Qua aperta, cadaver in faciem cubans, odoro oblitum cortice repertum est digitorum duorum ad crassitudinem; capsa, quae omnis interior ejusdem erat odoribus tamque tectorio quodam circumlita. — Et suave fragranti amoto cortice facies, ut a capite ordinar, erat suppallida ac si eodem puella die sepulta esset. — Capelli et longi et nigri cuti tenaciter adhaerentes in nodum torti, comamque in geminam puellari more distincti, reticulo erant ferito (!) intertexto auro obvoluti. Aures exiguae, frons brevis, supercilia nigra, decentes oculi albidique intus apparebant. Nasus quidem integer atque adeo mollis ut digito pressus, flecteretur et cederet. Labra erant in rubro pallentia; dentes nives et exigui; lingua tota a palato coccinea. Genas, mentum collum, jugulum, spirantis credas; brachia integra humeris pendentia, quacumque duceres, sequebantur. Manus in longitudinem patentes, digitique teretes et oblongi cum translucidis unguibus atque adeo haerentes et firmi, ut velli ab internodiis nequirent. Pectus autem ac stomachus venterque in latitudinem coaequabant et odoro amoto cortice conducebant; cervix quidem et renes sedesque statum suum et gratiam obtinebant; coxarumque ac feminum, crurumque ac pedum decus viventis faciem praeferebat: ad summam, et formosissima simul et generosissima haec puella florente adhuc Roma urbe apparet. Sed cum insigne monumentum, quod supra terram extabat, multis ante nos saeculis eversum fuerit, nullo titulo apparente, et nomen et genus et aetas latet hujus tam insignis et admirandi cadaveris, quod XVIII cal. Maji anno a nativitate Christi quinto et octogesimo supra mille quadringentos, Innocentis vero octavi, anno pontificatus primo, repertum, biduopost delatum est in Capitolium maximo populi concursu jussu conservatorum Urbis.

Vale! Roma XV. cal. Maji 1485.

[168] Justi: Winckelmann II. 2. S. 223.